La Nouvelle CRITIQUE

V. PROKOFIEV ET O. NIKITIOUK
Un nouvel article sur la peinture française.

JEAN KANAPA Lénine et le Proletkult.
O. GROTEWOHL Notre politique culturelle.
ANNIE BESSE Un nouveau « communisme ».
GEORGES SADOUL Sur le néo-réalisme italien.
ANDRE LURÇAT Essai sur la Ville.

et un extrait du roman de Howard Fast

SPARTACUS

FÉVRIER 1954 52 6e ANNÉE

LA NOUVELLE CRITIQUE

REVUE DU MARXISME MILITANT

COMITÉ DE RÉDACTION

Annie BESSE — Jean DESANTI — Victor LEDUC
Régis BERGERON — Jean FRÉVILLE — Henri LEFEBVRE
Francis COHEN — Victor JOANNÈS — Jeanne LEVY
Pierre DAIX — Jean KANAPA — Boris TASLITZKY
rédacteur en chef

sommaire

LA N.C.
Noblesse oblige 1

PAIX ET DEMOCRATIE
Elever le niveau du travail idéologique 6

JEAN KANAPA
Lénine et le « Proletkult » 13

ANNIE BESSE
Le communisme selon Mascolo et selon les communistes 50

OTTO GROTEWOHL
La politique culturelle de la République Démocratique Allemande 73

CLAUDE ALFAND ET CLAUDE VINCENT
Où vont les classes moyennes ? (II) 83

GEORGES SADOUL
L'élaboration du néo-réalisme dans le cinéma italien 96

V. PROKOFIEV ET O. NIKITIOUK
Notes sur l'art progressiste en France (1950-1953) 117

discussion sur la peinture

ANDRE MERCIER 139
ANDRE GRACIES 143

voir la suite du sommaire page 3 de couverture

NOBLESSE OBLIGE

En Autriche « occidentale » on poursuit l'« indécence » du Candide *de Voltaire. Dans l'Allemagne d'Adenauer on prétend saisir, pour « pornographie », le roman de Maurice Druon,* Rendez-vous aux enfers. *A New-York on mène campagne contre la « légèreté » du film français* la Ronde. *A Rome le spécialiste du cinématographe auprès du Vatican, Mgr Galetto, place au premier rang des cinémas immoraux le cinéma français tandis qu'il fait de l'américain un parangon de vertu. A Paris des « ligues » exercent les plus insolentes pressions contre le film de Claude Autant-Lara,* le Blé en Herbe, *tiré d'un roman du grand écrivain français qu'est Colette. A Paris encore, le collabo qu'est Bernard Grasset lance à grand renfort de publicité un livre qui lève le cœur de la totalité des critiques,* Psychanalyse de Paris, *d'un certain Frédéric Hoffet; on y lit que* « le pédéraste est le représentant le plus caractéristique de l'homme parisien d'aujourd'hui », *que* « la France se livre systématiquement à des nations plus fortes auxquelles elle s'abandonne avec des voluptés de courtisane » *et que sa politique est* « caractérisée par un penchant à la prostitution ». *A Paris enfin, dans une suite d'articles publiés par* l'Aurore, *l'académicien Jules Romains insulte le peuple de France à longueur de lignes, ses ouvriers, ses femmes, ses savants, et donne de la France tout entière l'image d'une* « ménagère dépoitraillée » *qui passe son temps au « bistrot ».*

De la sèche énumération de ces faits, il serait sans objet de prétendre tirer une comparaison de Druon à Voltaire, du Blé en Herbe *à* Candide. *Ce qui est bien plutôt à comparer, ce sont les motifs allégués de l'attaque qui atteint les uns et les autres. Ces motifs, en effet, se ramènent tous à un seul : le pourrissement de la France.*

Le président Eisenhower — « les Français ont la fibre désintégrée » — et M. Luce — « la France est une prostituée

qui mendie nos dollars » — *avaient donné le* la, *reprenant à leur compte une francophobie que le maréchal Smuts, si vous vous en souvenez, n'avait pas même attendu la fin de la guerre pour reprendre, lui, au fonds de la propagande nazie.*

Il aura donc fallu relativement peu de temps pour que la « ligne » donnée par Eisenhower-Luce soit suivie avec toute l'ampleur désirée là-bas. La multiplicité des faits et leur convergence indiquent clairement, en effet, qu'il s'agit d'une entreprise concertée contre l'honneur de la France.

Le Völkischer Beobachter *de Gœbbels fut, lui aussi, rempli de telles insultes à l'égard de notre pays. Que la presse américaine aux U.S.A. et en France les rééditent, la chose est normale. Seuls ceux qui aspirent à réduire une nation à l'esclavage ont intérêt à la représenter sous le fard douteux d'une fille de joie.*

Il est très significatif qu'au même moment la presse puisse parler du « torrent d'insultes » que journaux et politiciens de Bonn déversent sur notre peuple. Insultes et menaces, c'est cette fois Foster Dulles qui a donné le ton : « ratifiez-moi la C.E.D. ou alors gare! » Et Der Mittag *de Dusseldorf d'emboîter le pas avec jubilation :* « les Français rendent difficile de vivre en paix et en amitié avec eux. Les Allemands sont pour le moment raisonnables. Ce n'est pas une raison pour que les Français se livrent à des actes insensés. » *Et les* Aacher Nachrichten : « Nous en avons assez! Les Allemands ont pardessus la tête de la politique européenne boiteuse de leurs voisins français. Si cela continue, nous pourrons peut-être un jour présenter aux Français notre note. »

Le Völkischer Beobachter *disait* aussi *cela.*

Que reprochent-ils ainsi à notre peuple? Pourquoi l'insultent-ils ainsi? Pour nulle autre raison que pour son opposition résolue et agissante à la ratification des accords de Bonn et du traité de Paris, à la constitution de la C.E.D., au réarmement de l'Allemagne de la revanche.

Voilà qui les enrage. Ils ne traitent notre pays de pourri que parce qu'il se refuse à entrer dans les calculs que leur inspire leur propre pourrissement. Ils ne le décrètent d'im-

puissance que parce qu'il refuse de se laisser réduire à l'impuissance. Ils le disent léger parce qu'au martèlement des bottes des S.S. sur ses boulevards il préfère qu'on fasse la paix autour d'une table. Et ce qu'ils appellent son esprit volage, c'est sa passion de la liberté.

Voyez à qui plus précisément ils s'en prennent. Non, Rendez-vous aux Enfers *n'est pas* Candide, *mais l'œuvre de Voltaire était pré-révolutionnaire et ne prêchait pas précisément pour la croisade, et Maurice Druon est un homme qui s'est mainte fois et avec un grand éclat joint aux efforts du Mouvement de la paix, et Claude Autant-Lara est un courageux militant de la défense du cinéma français et de la paix encore. Quelle curieuse unilatéralité quand même dans cette exigence de la moralité qui tout soudain explose en protestations véhémentes !*

Qu'espèrent-ils donc? Convaincre les hommes et les femmes de chez nous que leurs mœurs sont tarées et qu'ils sont indignes de réclamer pour la France sa place dans le rang des puissances? Que leur cœur et leur esprit sont si corrompus qu'ils doivent s'en remettre à d'autres de la conduite de leurs affaires, à d'autres qui seront l'étranger, les Etats « forts » et « dynamiques » (le général Ridgway est dynamique, les western sont dynamiques, la bombe H est très dynamique, Jacob Kaiser réclame pour Bonn l'Alsace et la Lorraine avec dynamisme, les tanks de Guderian ont du dynamisme)?

Ils en seront pour leurs frais. Leur hargne à abreuver d'injures ce qu'il y a de meilleur dans notre pays est à soi seule la preuve de leur dépit — de leur isolement. *Elle ne fera, de plus, que détourner de leur politique criminelle un plus grand nombre d'honnêtes gens que leur démagogie aveuglait encore. Car cette poignée de Français qui se livrent à cette besogne que leur commande une bourgeoisie éperdue arrache ainsi le masque de sa trahison. Les voici à découvert. Comme ils haïssent leur propre pays, les coblençards!*

Et comme il devient clair qu'on peut maintenant écrire : la bourgeoisie n'a plus de patrie!

Comme enfin prend plus d'acuité l'avertissement que lançait Frédéric Joliot-Curie il y a quelques mois : « ceux qui nous prêchent si souvent le renoncement et tentent de nous entraîner à la subordination sont ou bien des médiocres qui

croient que tous les Français sont à leur image ou bien des traîtres à leur patrie. Nous devons de toutes nos forces les combattre et redonner confiance à ceux qui se laissent aller à l'indifférence ou au scepticisme. »

Que l'appel ait été entendu, que la nécessité de secouer les chaînes qui enserrent notre pays soit ressentie avec une clairvoyance grandissante, les prises de conscience plus fréquentes en témoignent, d'hommes qui comprennent mieux les conditions du combat contre le déshonneur qu'on voudrait nous faire supporter.

Un récent article de Paul Fraisse dans Esprit *en est l'exemple. La « dialectique de l'impuissance » qui caractérise la politique des gouvernements français qui se sont succédé ces dernières années, ce n'est pas au peuple français que Paul Fraisse en fait reproche, mais aux gouvernants et aux politiciens qui les soutiennent. Les possibilités d'un redressement, ce n'est pas dans l'intervention de l'étranger ni dans le recours à un Etat « fort » qu'il les situe, mais dans la volonté des masses travailleuses, ouvriers et paysans, dont les mouvements d'août et l'action contre la C.E.D. ont montré la puissance. Les solutions, il ne les voit pas dans le mythe d'une « Europe » dans le creuset de laquelle les défauts prétendus de chacun se fondraient miraculeusement en vertus contraires, mais dans une* « réforme de notre politique ». *Mais comment y parvenir? Est-il même possible d'y parvenir? Oui, affirme Paul Fraisse,* « si la classe ouvrière est réintroduite dans une majorité de gouvernement, et avec elle le Parti communiste. Le test Mendès-France a pu signifier que les combinaisons du syndicat Mayer-Bidault-Pinay-Reynaud-Laniel étaient condamnées par le pays. Mais une majorité Mollet-Mendès-France-Mitterand-Lecourt, même si elle était viable parlementairement, ne saurait être la condition du redressement que nous croyons possible. Ce pays ne peut se relever qu'avec la participation des travailleurs. »

Le livre de Druon n'a finalement pas été saisi en Allemagne de Bonn. L'Autriche pourra continuer à lire Voltaire. Autant-Lara et ses interprètes n'ont pas cédé aux pressions des moralisateurs intéressés. Le temps des brûleurs de livres ne reviendra pas en France. Et la France tout entière, dans un

sursaut plus résolu encore, doit pouvoir, empêchant la ratification de la C.E.D., chasser des conférences internationales et de la direction des affaires nationales des hommes qui ne la représentent plus.

Les intellectuels, comme les ouvriers, les employés, les paysans, les femmes, les jeunes, et avec eux, « tous en viennent, *disait Maurice Thorez cet automne,* tous en viennent à la conviction que pour remédier aux maux qui les accablent, il est nécessaire de changer aussi l'orientation de notre politique extérieure, il est nécessaire de pratiquer une politique conforme aux intérêts de la France, une politique d'indépendance nationale et de paix ». *Il ne suffit que de donner à cette conviction la vertu de l'action, de l'action persévérante et confiante, en cent occasions et sous d'innombrables formes, pour que M. Bidault ne puisse plus dire « moi, la France... » ni M. Laniel « moi, la volonté populaire... ». Alors les changements nécessaires surviendront et la pratique de cette politique nationale, que proposent les communistes et qu'approuvent les couches les plus larges et les plus représentatives de notre pays, deviendra possible.*

Notre fierté nationale est immense; elle est légitimée par les luttes séculaires de notre peuple contre ses exploiteurs, comme aujourd'hui par sa résistance à l'oppression et à l'avilissement étrangers, et à la forfaiture de ses dirigeants. Elle ne nous en impose que des devoirs plus exigeants.

La N. C.

ÉLEVER LE NIVEAU DU TRAVAIL IDEOLOGIQUE

LE 15 janvier 1954, le journal Paix et Démocratie *publiait un éditorial tout entier consacré au travail idéologique des Partis communistes et ouvriers. Etant donné son importance, nous reproduisons ici intégralement cet éditorial.*

IL y aura trente ans, dans quelques jours, qu'est mort Vladimir Ilitch Lénine, fondateur du Parti communiste de l'Union soviétique, créateur de l'Etat socialiste soviétique, guide et éducateur des travailleurs du monde entier, grand maître de la science révolutionnaire.

Le peuple soviétique, les travailleurs des pays de démocratie populaire, toute l'humanité progressiste honorent profondément la mémoire du grand Lénine. Le nom de Lénine est devenu le drapeau des peuples dans la lutte pour la paix, pour la démocratie, pour le socialisme.

Lénine enseignait aux partis communistes et ouvriers qu'une attention primordiale doit être accordée au travail idéologique, à l'assimilation de la théorie révolutionnaire. Il a prouvé que seul un parti guidé par une théorie d'avant-garde peut accomplir le rôle de combattant d'avant-garde et de véritable guide des travailleurs. La mission élevée et les grandes tâches que sont appelés à remplir les partis communistes et ouvriers déterminent le rôle exceptionnel du travail idéologique dans leur activité. Le parti de type nouveau ne peut obtenir le succès et la victoire qu'à condition d'être armé du marxisme-léninisme, de connaître les lois du développement de la société, les lois de la lutte de classes. Le niveau élevé du travail idéologique du parti est un indice de sa maturité, de sa force, de sa liaison indissoluble avec les masses.

C'EST avant tout parce qu'il s'inspire dans toute son activité de la théorie invincible de Marx, Engels, Lénine, Staline, que le Parti communiste de l'Union soviétique, mo-

dèle pour tous les partis communistes et ouvriers, est un parti fort. En développant inlassablement et de façon créatrice la théorie marxiste-léniniste, le P.C.U.S. ouvre de nouvelles voies dans l'histoire de l'humanité, les voies du communisme. Le Parti communiste de l'Union soviétique considère le travail idéologique comme son devoir primordial. Les décisions du C.C. du P.C.U.S. sur les questions idéologiques, les discussions sur la philosophie, la biologie, la physiologie, la linguistique et l'économie politique qui se sont déroulées en U.R.S.S. au cours des dernières années et qui ont joué un rôle important dans l'élévation du travail idéologique du Parti, dans le développement de la science soviétique, témoignent avec éclat de l'attention soutenue apportée par le Parti à ce secteur très important de son travail. Le XIX[e] Congrès du P.C.U.S. a fixé pour tâche de renforcer encore la mobilisation idéologique du Parti, de porter à un niveau encore plus élevé la culture soviétique dans tous les domaines : science, littérature, art, d'utiliser mieux encore tous les moyens d'influence idéologique pour assurer l'éducation communiste des hommes soviétiques. Faire en sorte que le travail idéologique soit toujours indissolublement lié aux tâches de l'Etat soviétique et qu'il contribue à leur bonne réalisation, telle est la préoccupation constante du C.C. du P.C.U.S.

POUR le Parti communiste de Chine, pour les partis communistes et ouvriers de tous les pays de démocratie populaire, les idées immortelles de Lénine sont un guide pour l'action. Le Parti communiste de Chine développe sur une grande échelle la propagande de la théorie révolutionnaire; en faisant progresser de façon féconde la doctrine marxiste-léniniste, il réalise la fusion de la théorie marxiste-léniniste avec la pratique de la révolution anti-impérialiste chinoise, avec l'édification de la Chine nouvelle, démocratique, populaire.

En utilisant à fond l'expérience du Parti communiste de l'Union soviétique, les partis communistes et ouvriers des pays de démocratie populaire conduisent avec succès les peuples de leurs pays dans la voie de l'édification socialiste. Le travail visant à donner aux militants et à tous les travail-

leurs une trempe idéologique, une éducation marxiste-léniniste a pris une grande ampleur dans ces pays.

Cependant, comme l'indiquent les comités centraux des partis communistes et ouvriers des pays de démocratie populaire, le travail idéologique des partis retarde encore sur les tâches de la construction socialiste.

Ainsi, le Comité central du Parti communiste de Tchécoslovaquie a indiqué, au cours de sa session de décembre, que le travail d'éducation était entaché de dogmatisme et de scolastique, que son caractère était parfois abstrait et qu'il abusait de citations. Les dogmatiques et les scolastiques, on le sait, apprennent les thèses de la théorie marxiste-léniniste comme des formules abstraites sans les lier à la pratique. Ils considèrent en fait le marxisme-léninisme non pas comme une doctrine vivante, en plein développement, mais comme un recueil de dogmes, valables en tout temps et en toutes circonstances. Lénine raillait impitoyablement leurs idées. Il exigeait que la théorie révolutionnaire soit étudiée de façon créatrice, qu'elle soit appliquée de façon créatrice dans les conditions concrètes des différents pays.

L'idéologie socialiste se renforce dans la lutte contre l'idéologie bourgeoise. On sait que les débris des classes exploiteuses écrasées, ainsi que les Etats impérialistes, mènent une lutte acharnée contre la politique des Etats démocratiques populaires, s'efforcent de saper l'alliance des ouvriers et des paysans, l'amitié entre les peuples des pays du camp démocratique, leur confiance dans le triomphe du socialisme. Le nationalisme bourgeois et l'esprit social-démocrate sont les manifestations les plus répandues et les plus néfastes de l'idéologie bourgeoise dans les pays de démocratie populaire. Cependant, comme le fait remarquer la presse communiste des pays de démocratie populaire, dans toutes les organisations du parti la lutte contre les manifestations du nationalisme et du chauvinisme, contre les survivances de l'esprit social-démocrate n'est pas toujours portée au niveau voulu.

Des théories subjectivistes, idéalistes, différentes « conceptions » et différents « points de vue » non marxistes se manifestent encore assez souvent dans la littérature et la science de ces pays. Cela apparaît le plus souvent là où les organisations du parti, absorbées par les questions de l'édification

économique, négligent ou affaiblissent le travail idéologique. Cependant, la négligence de ce travail ou le retard dans son accomplissement porte un sérieux préjudice à l'édification du socialisme. Il ne faut jamais oublier que là où le travail idéologique des organisations du Parti est affaibli, l'influence de l'idéologie bourgeoise augmente.

L'expérience du P.C.U.S. enseigne qu'il est indispensable de combattre résolument toutes les déviations par rapport à la ligne du parti, le libéralisme et l'insouciance à l'égard des erreurs et des déformations idéologiques, qu'il est nécessaire de développer une critique hardie et la lutte d'opinions dans le travail scientifique, de mener une lutte quotidienne pour la pureté de la théorie marxiste-léniniste en utilisant judicieusement tous les moyens d'influence idéologique : presse, conférences, littérature, théâtre, cinéma.

Les partis communistes et ouvriers des pays de démocratie populaire ont pour tâche d'élever encore le niveau du travail idéologique, d'améliorer la formation théorique des cadres et de tous les adhérents. Ils luttent pour imprimer un caractère offensif à la propagande du Parti, pour la lier étroitement aux tâches de l'édification socialiste, pour permettre à la pensée théorique de devancer la pratique et de lui éclairer le chemin. Les partis communistes et ouvriers des pays de démocratie populaire accordent une attention particulière à la nécessité d'une élaboration théorique des principaux problèmes de l'édification socialiste, à une explication approfondie de questions telles que le rôle décisif des masses populaires dans l'histoire; le rôle dirigeant du Parti, son rôle dans la transformation de la société; l'Etat démocratique populaire, principal instrument de l'édification du socialisme; la nécessité de renforcer au maximum l'alliance des ouvriers et des paysans travailleurs.

LE marxisme-léninisme est le drapeau de combat des partis communistes et ouvriers des pays capitalistes, coloniaux et dépendants dans leur lutte pour les libertés démocratiques, pour l'indépendance nationale et la souveraineté nationale

de leurs pays, pour l'avenir radieux des peuples. Les partis communistes et ouvriers de ces pays font un grand travail pour propager la théorie révolutionnaire, pour éduquer les communistes dans l'esprit du marxisme-léninisme et de l'internationalisme prolétarien. De nombreux partis communistes et ouvriers de ces pays ont déjà obtenu à cet égard des succès appréciables. Les partis communistes français et italien ont enregistré de sérieuses réalisations en rassemblant autour d'eux sur la base du marxisme-léninisme les représentants les plus avancés de la culture, des personnalités marquantes de différents domaines de la science de leurs pays. En France et en Italie, la littérature marxiste est publiée à de grands tirages; les éléments de la nouvelle culture, de la culture démocratique d'avant-garde qui se trouve du côté du peuple et exprime ses intérêts, se forment et se développent d'année en année.

Mais malgré ces réalisations, le travail idéologique des partis communistes et ouvriers des pays capitalistes, coloniaux et dépendants retarde encore sérieusement par rapport aux tâches qui leur incombent. Les organisations de ces partis mènent encore un travail insuffisant en vue d'élever le niveau idéologique de tous les adhérents et de les armer du marxisme-léninisme. L'étude des œuvres des classiques du marxisme-léninisme dans le réseau d'éducation est souvent détachée des tâches des partis, de leur activité pratique. La presse des partis communistes et ouvriers de ces pays commet parfois de graves erreurs théoriques, ne dénonce pas avec assez d'énergie et de profondeur l'idéologie bourgeoise et différentes « théories » antimarxistes des sociaux-démocrates de droite.

Une lutte résolue contre l'idéologie bourgeoise pourrie, une dénonciation impitoyable de toutes sortes de « théories » bourgeoises et social-démocrates, tel est le grand devoir des partis communistes et ouvriers. Il faut dénoncer impitoyablement les « théories » chauvines et racistes, toutes les manifestations du malthusianisme, les « idées » cosmopolites dirigées contre la souveraineté nationale, la propagande de guerre, l'apologie de l'agression, de la domination mondiale des Etats-Unis et toutes les autres « théories » insensées des avocats du capitalisme. Cette tâche sera réalisée avec d'autant plus de succès que les partis communistes et ouvriers populariseront plus largement et plus activement la politique

pacifique de l'Union soviétique et des pays de démocratie populaire, leurs grandioses réalisations dans l'édification économique et culturelle, leur lutte pour la paix et l'amitié entre les peuples, qu'ils dénonceront plus résolument les infâmes calomnies bourgeoises contre le grand camp de la paix, de la démocratie et du socialisme.

Il faut élever le niveau du travail idéologique des partis communistes et ouvriers.

PAIX ET DEMOCRATIE.

LENINE
SUR L'HÉRITAGE CULTUREL

« LES contradictions dans les opinions de Tolstoï ne sont pas celles de sa pensée strictement personnelle, elles sont le reflet des conditions et des influences sociales, des traditions historiques, au plus haut point complexes et contradictoires, qui ont déterminé la psychologie des différentes classes et des différentes couches de la société russe à l'époque *postérieure* à la réforme mais *antérieure* à la révolution.

Aussi n'est-il possible de porter un jugement exact sur Tolstoï qu'en se plaçant au point de vue de la classe qui, par son rôle politique et sa lutte lors du premier règlement de ces contradictions, lors de la révolution, a démontré sa capacité de direction dans le combat pour la liberté du peuple et pour l'affranchissement des masses exploitées, de la classe qui a prouvé son attachement indéfectible à la cause de la démocratie et sa faculté de combattre l'étroitesse et l'inconséquence de la démocratie bourgeoise, y compris la démocratie paysanne; ce jugement n'est possible que du point de vue du prolétariat social-démocrate.

...Tolstoï est mort, et la Russie d'avant la Révolution a sombré dans le passé, la Russie dont la faiblesse et l'impuissance se sont exprimées dans la philosophie, ont été dépeintes dans les œuvres de l'artiste génial. Mais, dans son héritage, il y a ce qui ne sombre pas dans le passé, ce qui appartient à l'avenir. Cet héritage, le prolétariat russe le recueille et l'étudie... »

LÉNINE ET LE « PROLETKULT »

PRÉFAÇANT le si riche numéro spécial des *Lettres Françaises* sur la culture soviétique, Aragon concluait que des discussions, des critiques et des œuvres présentées à ce propos l'on ne pouvait prendre connaissance d'un œil indifférent et désintéressé. Car de tout ce qui se passe là-bas en ce domaine, disait-il, « la leçon est aussi pour nous ».

En ces temps de 30e anniversaire de la mort de Lénine, il apparaît aussi clairement que de l'activité de cet homme immense dans ces questions de la culture comme dans les autres, du rôle qu'il joua dans le débroussaillement des problèmes idéologiques les plus complexes, des luttes qu'il mena contre ceux, parfois bien intentionnés, qui entravaient la grande Renaissance que constitue la nouvelle culture soviétique — de tout cela aussi la leçon est pour nous. Mais nous connaissons mal cette histoire et trop peu ces luttes. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, mais dans lequel presque tout l'enseignement léniniste sur les problèmes de la culture se reflète, ainsi de la lutte de Lénine contre ce qui s'appelait alors le Proletkult.

Qu'est-ce que le Proletkult?

A la conférence de presse donnée par Obrastzov lors de son récent passage à Paris, un journaliste de *Combat* crut plaisant de demander au marionnettiste soviétique ce qu'il pensait de l'œuvre de Le Corbusier. Obrastzov expliqua de bonne grâce qu'il trouvait intéressante l'attention portée par Le Corbusier à la « fonction » du bâtiment à construire, mais qu'il voyait des contradictions dans les conclusions esthétiques qu'en tirait l'architecte. Il ajouta, selon le journaliste : « *je dois dire que j'aime surtout les petites constructions de Le Corbusier, ses villas; je n'aime pas certains de ses immeubles.* »

Alors le journaliste a ce mot admirable : « *Intéressant à noter dans la bouche d'un collectiviste !* »...

Le Proletkult? C'est aussi bête que ça.

•

Le *Proletkult* (abréviation pour « culture prolétarienne ») est né, en tant qu'organisation, entre la Révolution de Février et celle d'Octobre 1917. Organisme culturel, il se donnait pour objectif l'éducation des ouvriers par les moyens de l'enseignement comme par ceux de l'art. A cette époque, où sévissait le gouvernement provisoire de Kérensky, il affirmait et possédait son indépendance à l'égard de ce gouvernement. Attitude indéniablement positive puisqu'il s'agissait d'un gouvernement bourgeois, contre-révolutionnaire. Aussi bien, pendant cette période et en raison même de cette indépendance, le Proletkult contribua-t-il utilement à libérer la classe ouvrière de Russie de l'influence de l'idéologie bourgeoise. Que cependant ses positions idéologiques ne fussent pas bien assurées apparut avec évidence après la victoire d'Octobre. La confusion de ses principes était telle qu'elle fournit en effet aux éléments de la bourgeoisie un instant désemparée la possibilité de s'introduire dans l'organisation et, au nom de la « culture prolétarienne » — pouvait-il y avoir meilleur paravent? —, de battre en brèche la lutte idéologique du Parti communiste bolchevik. Dans une lettre du 1er décembre 1920, sinon rédigée, du moins directement inspirée par Lénine, le Comité Central du Parti indiquait que « *des éléments qui nous sont socialement étrangers ont envahi le Proletkult, éléments petits-bourgeois, futuristes, décadents, adeptes de l'individualisme antimarxiste, simples ratés enfin, tous individus issus de la presse et de la philosophie bourgeoises, qui y ont pris peu à peu la direction de toutes choses* ». Quelles étaient les bases « théoriques » données par ces gens au Proletkult? « *Les mêmes vues antimarxistes qui ont fleuri avec tant d'abondance après la défaite de la Révolution de* 1905 *et ont occupé pendant quelques années* (*de* 1907 *à* 1912) *les esprits des intellectuels sociaux-démocrates qui se grisaient, au temps pénible de la réaction, de déisme et de toutes sortes de philosophies idéalistes, ces mêmes vues, des groupes d'intellectuels anti-*

marxistes essayent maintenant de les inoculer aux proletkultistes sous une forme masquée. »

Ainsi, à l'origine, le Proletkult est une organisation de « culture populaire » aux intentions très louables puisqu'il s'agit de faire l'éducation révolutionnaire du prolétariat. Mais très vite, et notamment dès que la question de cette éducation se pose en fonction du mouvement révolutionnaire réel du prolétariat et de sa direction par le Parti bolchevik, très vite se font jour en son sein des courants si faux qu'ils rejoignent l'antimarxisme. L'affaire se concrétise sur le plan de la lutte politique par ce fait que l'indépendance revendiquée par rapport au gouvernement Kérensky, le Proletkult entend la revendiquer, la Révolution d'Octobre victorieuse, par rapport... à l'Etat prolétarien, et singulièrement par rapport au Commissariat du Peuple à l'Instruction publique. Esprit de chapelle? Il s'agissait de bien plus. L'indépendance en question n'était pas seulement indépendance à l'égard de l'Etat maintenant soviétique, mais indépendance *par rapport au marxisme-léninisme lui-même.* Et c'est cela qui doit retenir notre attention.

Le Comité Central décelait donc chez les proletkultistes « les mêmes vues antimarxistes » qui avaient déjà fleuri après 1905. Et en effet les fondements « théoriques » du Proletkult n'étaient rien d'autre que la reprise des thèses idéalistes critiquées par Lénine dans son célèbre *Matérialisme et Empiriocriticisme* en 1908. Bien sûr, pour de nombreux militants honnêtes du Proletkult et pour ceux des travailleurs qu'il influençait, ces sources n'étaient pas apparentes. Reste que c'étaient bien les « théories » des Bogdanov et des Pletnev qu'on retrouvait à la racine de l'orientation du Proletkult. Ce Bogdanov qui théorisait sur la « culture prolétarienne » et dirigeait l'organisation du Proletkult, c'était le Bogdanov dont Lénine, justement dans *Matérialisme et Empiriocriticisme*, avait dénoncé les positions philosophiques antimarxistes. Et que cela eut à voir avec le Proletkult, c'est ce que Lénine crut devoir souligner en notant dans la préface à la seconde édition de son ouvrage, en septembre 1920 (c'est-à-dire au moment où la lutte contre le Proletkult bat son

plein), que « *Bogdanov propage des idées bourgeoises et réactionnaires sous les apparences de « culture prolétarienne »* — et en ajoutant en annexe à cette réédition un article de V. Nevski qui attaque plus précisément Bogdanov.

Il n'est pas possible de présenter ici les thèses philosophiques du bogdanovisme. Donnons-en simplement les traits essentiels puisqu'aussi bien, en dernière analyse, consciemment ou non, elles se trouvent à la racine du courant proletkultiste.

Le bogdanovisme, comme le machisme dont il était un sous-produit, niait l'existence d'une réalité objective indépendante de la conscience humaine. Tentant de faire passer l'idéalisme traditionnel en contrebande sous une formulation matérialiste et volontiers mécaniste, il aboutissait à la conclusion de l'idéalisme lui-même, que le monde n'existe que dans la conscience comme complexe de sensations « organisées ». Le développement social? Bogdanov le réduisait à la seule « organisation » des forces productives (1), niant qu'il soit fondé sur le développement objectif des rapports de production, des rapports économiques, sur l'antagonisme des classes. La connaissance, l'activité de l'esprit? C'étaient l' « organisation de l'expérience » — expérience qu'il baptisait « sociale », mais qu'il réduisait aux sensations subjectives, dépourvues de lien avec la réalité objective et ne la reflétant donc pas. L'art, la science? Ce n'étaient pas plus, pour Bogdanov, des formes spécifiques du reflet du monde objectif par l'homme, mais des moyens d' « organiser l'expérience sociale ». Du coup, il devenait impossible de parler de lois objectives du développement de l'art. Du coup, on liquidait la science de l'art, la notion même d'une doctrine scientifique de l'art, la possibilité d'une direction scientifique de l'activité des artistes — et l'art lui-même.

« Prolétarien » ou pas, l'idéalisme reste l'idéalisme. De quelque terminologie qu'il recouvre une marchandise déjà inventoriée, il se caractérise essentiellement par le refus des

---

(1) Iarochenko tombera dans la même erreur des années plus tard, comme Staline l'a montré dans ses *Problèmes économiques du socialisme en U.R.S.S.*

lois objectives de la nature et de la société. Ainsi le bogdanovisme aboutissait-il à couper la culture et l'art de la réalité, de la vie, de l'histoire, de la société et de ses luttes. Ce fut une chose étonnante : au nom du prolétariat, on en venait à isoler la culture de la lutte du prolétariat lui-même. Comme disait l'un des proletkultistes : « *l'art authentique que doit devenir l'art prolétarien ne peut être limité par quelque tâche ou par quelque idée que ce soit.* » Comment en eut-il été autrement ? La culture d'une époque donnée n'était nullement pour eux un reflet du monde objectif, des nécessités du développement historique, mais une simple forme sans signification de l'organisation de l'expérience sociale des hommes (assez à l'image de nos behavioristes américains d'aujourd'hui). La notion même de classe et celle des rapports de la culture et des classes étaient finalement sans intérêt pour ceux-là mêmes qui n'avaient que le mot « prolétarien » à la bouche ! A la limite les élucubrations des spécialistes de la « culture prolétarienne » convergeaient avec la vieille théorie de l'art-pour-l'art. Spéculant sur le sentiment (fondé) qu'a le prolétariat qu'en se libérant il libère l'humanité tout entière, que sa lutte et son œuvre ont une valeur d'universalité, le Proletkult aboutissait à des attitudes qui impliquaient que le développement de la culture « authentiquement prolétarienne » était indépendant des conditions concrètes de la vie économique, politique et idéologique de la société, et notamment de la lutte du prolétariat pour la victoire du socialisme.

En fait, c'était toute la théorie marxiste de l'art comme superstructure, avec toutes les conséquences que sa reconnaissance entraîne, que Bogdanov répudiait. Ceci explique que Lénine, dès avant la Révolution d'Octobre, écrivit : « *en notre temps, c'est la lutte entre marxistes et machistes qui s'est engagée dans le domaine de la science, de la philosophie et de l'art.* » Pourquoi cette lutte-ci ? Pourquoi contre les machistes ? Parce que, « en notre temps », le machisme est la philosophie réactionnaire la plus rusée, celle qui tente d'usurper le rôle que peut, en fait, seul assurer le marxisme, celle qui peut paraître la plus « proche » du marxisme.

Les faits confirmaient que cette philosophie était bien la plus dangereuse des tendances au masque prolétarien. Octobre

ayant triomphé, on assistait à ce spectacle apparemment paradoxal (pour qui ne s'en tenait qu'aux mots utilisés et ne grattait pas jusqu'à la philosophie impliquée) d'un groupe qui, *au nom* du prolétariat et de la culture prolétarienne, se dressait *contre* l'Etat prolétarien et ses organismes culturels, *au nom* de l'avant-garde *contre* le Parti d'avant-garde du prolétariat, et déniait à celui-ci et à ceux-là le droit d'orienter le développement culturel des masses soviétiques. D'un groupe qui réclamait l'hégémonie sur les questions culturelles pour « éduquer » les prolétaires, non dans l'idéologie du marxisme, mais en définitive de l'idéalisme.

Quelle était, sur ces bases, la tendance que le Proletkult voulait voir donner à la culture ?

Concernant la science, la tâche proposée par Bogdanov était sa « *socialisation* ». Il partait de l'idée (juste) que la bourgeoisie ne donnait au prolétariat que des miettes d'instruction et une science mutilée, voire falsifiée. En déduisait-il qu'il fallait donc réaliser *d'abord* les conditions matérielles qui permettraient au prolétariat de s'assimiler toute la science? Non, mais que « *la structure même de la science bourgeoise correspond à la structure même de la classe qui l'a créée, que les savants bourgeois ont fait une science de classe et que le prolétariat doit créer sa science à lui, qu'il doit la socialiser* », comme le rapporte Nevsky (1). « *La diffusion de la science dans les masses*, écrivait Bogdanov, *n'est pas une simple démocratisation, c'est une socialisation.* » (2) Au nom de cette « socialisation », d'ailleurs, il considérait le matérialisme dialectique comme dépassé et non scientifique... Comment en eut-il été autrement, comment n'aurait-il pas adopté ce point de vue erronné d'une « science de classe » alors que ses thèses de départ niaient l'existence de lois objectives de la nature et de la société ?

C'étaient des vues analogues que le Proletkult répandait au sujet de l'art. Les proletkultistes soutenaient que le prolé-

(1) V. Nevski, dans Lénine, *Matérialisme et Enpiriocriticisme*, Ed. Sociales, 1948, p. 358.

(2) Cité par V. Nevski, *ibidem*.

tariat devait créer sa propre culture et son art dans des « laboratoires », des « studios », des « ateliers » (tous baptisés « d'art prolétarien »), coupés de la vie réelle et de la lutte pratique pour l'édification du socialisme, inventant une culture qui satisfasse aux besoins inventés de cette image du prolétariat qu'ils s'étaient inventée. Ils déclaraient ainsi : « *l'atelier des ouvriers pour l'élaboration de leur culture est le club prolétarien* », « *le studio apprend à l'ouvrier à créer de nouvelles formes d'art et de nouvelles méthodes de pensée scientifique* », « *ces studios peuvent être comparés mieux que tout à des laboratoires où ont lieu, dans une situation particulière et volontiers artificielle, des expériences pour réaliser de nouvelles conquêtes culturelles.* » Étonnant, n'est-ce pas, comme ces « manifestes » ressemblent, étiquette prolétarienne mise à part, aux « manifestes » de mille et un groupuscules formalistes et abstraits, inspirés par l'idéologie de la réaction bourgeoise ! De fait, c'était à la même rupture avec la vie, avec la réalité, avec le mouvement concret des masses laborieuses, c'était à la naissance d'un nouveau formalisme ou à la perpétuation du formalisme tout court, paré des couleurs « prolétariennes », que le Proletkult conviait les créateurs. Et c'était vers ces « valeurs » qu'il tentait d'entraîner son audience populaire.

Rupture avec la vie, rupture avec la nation évidemment. Ce révolutionnarisme-là faisait bon ménage avec le cosmopolitisme; la nation, pour ces gauchistes phraseurs, était un concept bourgeois et l'art n'avait que faire d'embarrasser ses recherches de « formes nouvelles » de ces mesquines limitations nationales. Que la tâche historique du prolétariat soit la libération de l'humanité entière, cela se traduisait pour eux par : « on repart à zéro. »

Rupture avec la vie nationale, rupture avec... la culture. Car une des caractéristiques les plus frappantes du Proletkult, c'est son attitude négative envers la culture du passé, envers l'héritage culturel national et universel. Le passé ? Puisque ce n'est qu'une forme d'« organisation de l'expérience », le passé est par définition, non seulement dépassé, mais encore inutile. Et de jeter pêle-mêle dans le sac du passé tous les artistes, tous les hommes de culture. Pensez donc ! ils n'étaient pas des prolétaires révolutionnaires, eux ! Tandis que le

groupe des dirigeants proletkultistes !... A une époque où les masses de la jeune Union soviétique, enfin libérées de l'exploitation capitaliste, de l'intervention étrangère et de l'obscurantisme organisé, aspiraient de toutes leurs forces à acquérir les plus larges connaissances, nécessaires à l'édification du socialisme, le Proletkult menait ainsi une campagne systématique de dénigrement de la culture des époques passées. Un poète proletkultiste, Kirilov, écrivait dans un poème intitulé *Nous :* « *Au nom de nos lendemains, nous brûlerons Raphaël, nous détruirons les musées, nous piétinerons les fleurs de l'art.* » Et de susciter et de tenter d'acclimater des courants comme le futurisme, l'expressionnisme et toutes sortes d'ismes qu'ils présentaient comme une « liquidation du passé », une « libération de l'art », une « recherche », une « étape » vers l'avenir, alors que ce n'était que des ressucées des formes les plus décadentes de l'art de la société capitaliste.

Poussant enfin leur orientation à son terme, les bogdanovistes en venaient à nier le caractère spécifique de l'art et exigeaient en conséquence qu'il soit assimilé à une quelconque production. L'artiste, pour eux, était un artisan fabriquant des objets nécessaires à la vie quotidienne. Un de leurs théoriciens écrivait : « *toute cette classification bourgeoise en peintres de genre, de portraits, de natures mortes s'effondrera dans le néant et à sa place viendront des peintres métallurgistes, ouvriers du bois, du textile, de l'électricité, amis et collaborateurs de leur grande classe. L'art coïncidera organiquement avec le travail productif.* » L'art ? Une simple profession. L'artiste ? Un technicien. La distinction des genres ? Une invention de bourgeois. D'ailleurs certains genres étaient voués à la disparition : ainsi de la satire, de la poésie lyrique et du théâtre (tout au moins sous sa forme « classique »; la tragédie, pouah !). Que les différents genres artistiques aient été non pas créés arbitrairement par une classe donnée, mais élaborés par l'humanité au cours des siècles dans le processus de représentation des différents aspects de la réalité, cela ne les effleurait pas. Au terme, il y avait donc la liquidation de l'art. L'individualité, pour Bogdanov, ne devait-elle pas, en régime « prolétarien », se dissoudre dans la vie collective ? (Voir le journaliste de *Combat.*) On est collectiviste ou on ne l'est pas, que diable !

Oui, au terme, si l'on suit la tendance Proletkult, il y a la liquidation de la culture, prolétarienne ou pas, de la culture tout court.

Cette tendance est foncièrement erronnée et particulièrement dangereuse. Elle s'exerce, en effet, sur un terrain extrêmement important pour un Parti ouvrier de type léniniste, celui de la lutte idéologique, celui de l'éducation idéologique des masses à quoi ce Parti attache la plus grande attention. En fait, elle met même radicalement en cause un des principes essentiels du léninisme *dans la mesure où elle repose finalement sur la croyance en la spontanéité des masses.*

C'est ainsi qu'un des dirigeants bogdanovistes du Proletkult, Pletnev, écrivait dans un article ces phrases superbement ronflantes : « *la création d'une nouvelle culture prolétarienne* de classe *est le but essentiel du Proletkult.* » Ce qui faisait Lénine s'esclaffer en marge : « *Ha! ha!* ». Et en face d'une autre phrase de Pletnev, plus nette encore : « *La tâche d'édifier une culture prolétarienne ne peut être réalisée que par les forces du prolétariat lui-même* », Lénine note : « *Archific*(tion)! » (1).

Pourquoi « archifiction »? Parce que, — Lénine l'a déjà expliqué dans *Que faire?* dès avant la Révolution d'Octobre, dans cet ouvrage qui contient finalement tous les *principes* qui fondent la politique léniniste dans le domaine qui nous occupe —, la conscience socialiste n'est pas le résultat nécessaire, automatique de la lutte de classe prolétarienne. Parce que l'idéologie socialiste n'est pas une « *idéologie indépendante élaborée par les masses ouvrières elles-mêmes au cours de leur mouvement* », mais une doctrine scientifique importée du dehors dans le mouvement prolétarien. Parce que, « *certes, il ne s'ensuit pas que les ouvriers ne participent pas à cette élaboration. Mais ils n'y participent pas en qualité d'ouvriers, ils y participent comme théoriciens du socialisme...; en d'autres termes ils n'y participent que dans la mesure où ils parviennent à acquérir la connaissance plus ou moins parfaite de leur époque et à l'augmenter. Or, pour que les ouvriers* y parviennent plus souvent, *il faut s'efforcer le plus possible d'élever le niveau de la conscience des ouvriers en général :*

(1) Voir le post-scriptum à cet article, page 46.

il faut qu'ils ne se confinent pas dans le cadre artificiellement rétréci de la « littérature pour ouvriers » *et apprennent à comprendre de mieux en mieux* la littérature pour tous. *Il serait même plus juste de dire, au lieu de « se confinent », on les confine, parce que les ouvriers eux-mêmes lisent et voudraient lire tout ce qu'on écrit aussi pour les intellectuels, et seuls quelques (pitoyables) intellectuels pensent qu'il suffit de parler « aux ouvriers » de la vie de l'usine et de rabâcher ce qu'ils savent depuis longtemps.* » (1)

Archifiction théorique donc, que les slogans de Pletnev. Archifiction politique aussi. Lénine, en effet, se souciait, parallèlement à la formation d'une nouvelle intelligentsia, soviétique, issue des masses travailleuses, du rôle que pouvaient et que devaient jouer dans la marche au socialisme et dans « la conquête de la culture » des éléments qui, pour n'être pas prolétariens, n'en étaient pas moins sincèrement et efficacement attachés à la révolution et au prolétariat. Intellectuels socialistes pour un certain nombre, « compagnons de route » pour la plupart, le Parti bolchévik entendait nouer avec eux des liens d'alliance utiles, nécessaires au combat du prolétariat socialiste.

Spontanéisme et ouvriérisme, telles sont donc les composantes essentielles du Proletkult contre lesquelles Lénine entreprend une lutte qui connaîtra son point culminant en 1920.

Le 12 mars 1919, il s'écrie : « *Nous ne sommes pas des utopistes qui pensent que l'œuvre de l'édification de la Russie socialiste peut être accomplie par on ne sait quels hommes nouveaux, nous utilisons le matériel que nous a laissé le vieux monde capitaliste... Ce n'est qu'ainsi qu'on peut construire. Si vous ne pouvez pas construire un édifice avec les matériaux que nous a laissés le monde bourgeois, vous ne construirez rien du tout, et vous n'êtes pas des communistes, mais des phraseurs futiles. Pour l'édification socialiste, il est indispensable d'utiliser entièrement la science, la technique et en général tout ce que nous a laissé la Russie capitaliste.* » (2)

---

(1) *Que faire?* Ed. Sociales, 1947, page 42.

(2) Rapport au Conseil des Commissaires du Peuple au Soviet de Pétrograd, *in* Lénine et Staline, *Sur la littérature et l'art*, textes choisis et traduits par Jean Fréville, E.S.I., 1937, p. 102. (Ce recueil sera désigné par la suite par l'abréviation : Fréville).

Le lendemain il reprend la même argumentation : « *Nous voulons construire le socialisme sans délai avec les matériaux que nous a laissés le capitalisme, à présent même, et non avec les hommes qui seront préparés dans des serres si l'on s'amuse à ce petit jeu... Il faut prendre toute la culture que le capitalisme a laissée et construire avec elle le socialisme. Il faut prendre toute la science, la technique, toutes les connaissances, l'art. Sans cela nous ne pouvons pas bâtir la vie de la société communiste. Et cette science, cette technique, cet art, ils sont dans les mains et dans les cerveaux des spécialistes.* » (1) Des spécialistes « *sous la surveillance vigilante du prolétariat* », a précisé d'ailleurs Lénine la veille.

Le 6 mai, il se fait plus précis dans l'attaque. Il explique que la société capitaliste a légué au prolétariat révolutionnaire des obstacles, « *milliers et millions de liens, de cordes et de chaînes* », qui tirent en bas : « *le premier obstacle, c'est la multitude de gens issus des intellectuels bourgeois; ceux-ci ont tendance à considérer les institutions d'éducation pour les paysans et les ouvriers, créées d'après les principes nouveaux, comme le champ d'action le plus propice à leurs inventions personnelles dans le domaine de la philosophie ou dans le domaine de la culture : les grimaces les plus absurdes y ont souvent été représentées comme quelque chose de nouveau et, sous prétexte d'art purement prolétarien et de culture prolétarienne, on a donné quelque chose d'inimaginable et d'incohérent. Mais dans les premiers temps, ce fut compréhensible et peut-être pardonnable; et on ne peut en faire grief au mouvement des masses; j'espère que, malgré tout, en fin de compte, nous en sortirons.* » (2)

Seulement, les gens du Proletkult ne sont pas décidés à en laisser « sortir » les masses. Et en 1920 ils tentent d'arracher la décision; ils doivent tenir un Congrès en octobre. C'est précisément en cette année 1920 que se joue le sort du Parti communiste contre les différents partis, bourgeois et petits-bourgeois, qui ont survécu à la Révolution d'Octobre, tentent de s'acclimater, cherchent à disputer au Parti bol-

(1) « *Les succès et les difficultés du pouvoir des Soviets* », discours à un meeting de Petrograd, *in* Fréville, p. 102-3.

(2) Discours au Ier Congrès panrusse d'éducation extra-scolaire, *in* Fréville, p. 110-1.

chévik la direction de l'édification socialiste. C'est cette année-là que, sous la direction de Lénine, le Parti bolchévik remportera la victoire définitive. C'est aussi cette année-là qu'il portera au Proletkult un coup décisif.

Le 2 octobre, Lénine prononce un important discours devant le III[e] Congrès national de la Fédération des Jeunesses communistes de Russie où il s'en prend vigoureusement aux « spécialistes ès culture prolétarienne ». Définissant les tâches des Jeunesses, il explique qu'elles peuvent se résumer en un mot : *apprendre*. Mais apprendre quoi et comment ? Alors il prend l'exemple de Marx.

« Marx s'est appuyé sur la base solide des connaissances humaines acquises sous le capitalisme. Ayant étudié les lois du développement de la société humaine, Marx a compris que le développement du capitalisme mène inévitablement au communisme, et c'est ce qui est l'essentiel, il a démontré cette vérité uniquement par l'étude la plus exacte, la plus détaillée et la plus profonde de la société capitaliste, et cela parce qu'il s'était entièrement assimilé tout ce qu'avait donné la science antérieure... » Et Lénine enchaîne : *« Il ne faut pas oublier cela quand, par exemple, nous parlons de la culture prolétarienne. Sans une claire compréhension du fait que seule la connaissance exacte de la culture créée par tout le développement de l'humanité, que seule l'élaboration de cette culture permet d'édifier la culture prolétarienne, sans cette compréhension nous ne parviendrons pas à résoudre ce problème. La culture prolétarienne n'a pas surgi d'on ne sait où; elle n'a point été inventée par des hommes qui se disent spécialistes en matière de culture prolétarienne. Tout cela n'est que pure sottise. La culture prolétarienne doit être le développement logique de la somme de connaissances élaborées par l'humanité sous le joug de la société capitaliste, de la société des propriétaires fonciers, de la société bureaucratique. »* Nous ne pouvons, poursuit Lénine, *« nous borner aux conclusions communistes et aux mots d'ordre communistes appris par cœur. On ne crée pas ainsi le communisme. Pour devenir communiste, il faut avoir enrichi sa mémoire de la connaissance de toutes les richesses élaborées par l'humanité. »* Il indiquait en même temps la nécessité d'une évaluation critique de ces richesses : *« Ces connaissances, vous ne devez pas seulement les assimiler, mais les assimiler de façon que vous puissiez les traiter dans un esprit critique, afin de ne pas encombrer votre cerveau d'un fatras inutile, mais de l'enrichir de la science de tous les faits, sans la connaissance desquels on ne peut pas être aujourd'hui un homme instruit... Nous devons substituer* (à l'ancienne méthode d'enseignement) *l'art de faire nôtre toute la somme des connaissances humaines et de faire en sorte que votre communisme ne soit pas, chez vous, quelque chose d'appris par cœur, mais quelque chose de pensé par vous-mêmes,*

qu'il soit la conclusion qui s'impose du point de vue de l'instruction moderne » (1).

En fait toute la critique du Proletkult est déjà contenue dans ce texte. C'est elle que va reprendre Lénine à l'occasion du premier Congrès du Proletkult, et c'est sur cette base idéologique qu'il va régler également la question d'organisation, plus précisément la question des rapports du Proletkult avec le pouvoir soviétique et le Parti communiste.

En août, il a écrit au Commissaire du Peuple adjoint à l'Instruction publique pour lui demander quels étaient les rapports du Proletkult et du Commissariat; on lui a répondu que le Proletkult travaillait « *sous le contrôle du Commissariat* ». Lénine souligne trois fois les mots « sous le contrôle » et écrit en marge : « *Comment rendre ceci réel?* » Et dans une note au Commissariat il redemande : « 1° *quelle est la situation juridique du Proletkult?* 2° *quel est et* 3° *par qui est désigné son centre directeur?...* 5° *qu'y a-t-il d'autre d'important sur la situation, le rôle et les résultats du travail du Proletkult?* » (2)

Quelques jours avant le Congrès, il a un entretien avec Lounatcharski, alors Commissaire du Peuple à l'Instruction publique, et se met d'accord avec lui pour que le Congrès soit l'occasion d'une mise au point tant sur les questions de fond que sur les questions d'organisation. Le 7 octobre, au Congrès, Lounatcharski n'en prononce pas moins un discours qui est en opposition complète avec l'orientation sur laquelle il s'était mis d'accord avec Lénine. Celui-ci, lisant le compte rendu du discours, jette aussitôt sur le papier une première ébauche de résolution à soumettre d'urgence au Congrès : « 1. *Pas d'idéologie particulière — le marxisme.* 2. *Ne pas inventer une nouvelle culture, prolétarienne, mais partir des meilleurs modèles de l'héritage classique, des résultats de la culture actuelle en se plaçant du point de vue de la philosophie marxiste et des conditions de vie et de lutte du prolétariat à l'époque de sa dictature.* 3. *Pas d'indépendance à*

---

(1) Lénine, *Œuvres choisies* en 2 volumes, Moscou, vol. II, p. 807 et sq.

(2) Cité par F. Matytsine, « *La lutte de Lénine contre les conceptions vulgarisatrices du Proletkult sur l'art* », *Questions de Philosophie*, 1, 1958, Moscou.

l'égard du Commissariat du Peuple à l'Instruction publique, mais en être une partie, car P.C. + C. du P. à l'I.P. = culture prolétarienne. 4. Subordination du Proletkult au Commissariat à l'Instruction publique. » (1)

Mis en forme, c'est ce projet de résolution qui sera adopté au Congrès.

« 1. *Dans la République soviétique ouvrière et paysanne, toute l'organisation de l'enseignement, tant dans le domaine de l'instruction politique en général que, plus spécialement dans celui de l'art, doit être pénétrée de l'esprit de la lutte de classe du prolétariat pour la réalisation victorieuse des fins de sa dictature, c'est-à-dire pour le renversement de la bourgeoisie, la suppression des classes, l'abolition de toute exploitation de l'homme par l'homme.*

« 2. *Voilà pourquoi le prolétariat, représenté par son avant-garde, le Parti communiste, comme par la masse des diverses organisations prolétariennes en général, doit prendre la part la plus active et la plus importante dans l'œuvre entière de l'instruction publique.*

« 3. *L'expérience entière de l'histoire contemporaine et plus particulièrement la lutte révolutionnaire, durant plus d'un demi-siècle, du prolétariat de tous les pays depuis la publication du* Manifeste communiste, *ont prouvé indiscutablement que la conception marxiste est la seule expression des intérêts, de l'attitude et de la culture du prolétariat révolutionnaire.*

« 4. *Le marxisme s'est acquis une importance historique mondiale, en tant qu'idéologie du prolétariat révolutionnaire, du fait que, loin de rejeter les conquêtes les plus précieuses de l'époque bourgeoise, il s'est, au contraire, assimilé en les transformant tous les fruits d'un développement plus de deux fois millénaire de la pensée et de la culture humaines. Seul le travail ultérieur sur cette base et dans ce sens, animé par (l'expérience pratique de) la dictature du prolétariat, lutte finale contre toute exploitation, peut être reconnu comme constituant le développement d'une culture véritablement prolétarienne.*

« 5. *S'en tenant inébranlablement à ces principes, le Congrès panrusse du Proletkult repousse résolument comme théoriquement fausse et pratiquement nuisible toute tentative d'inventer une culture qui nous soit spéciale, de nous enfermer dans nos organisations particulières, de délimiter les champs d'action du Commissariat du peuple à l'Instruction publique et du Proletkult, etc., ou de consacrer l'« autonomie » du Proletkult au sein des institutions du Commissariat à l'Instruction publique et ailleurs. Au contraire, le Congrès fait une obligation absolue à toutes les*

(1) Cité par J. Pérus, *Introduction à la littérature soviétique*, Ed. Sociales, 1949, p. 32.

organisations du Proletkult de se considérer entièrement comme des organismes auxiliaires du réseau d'institutions du Commissariat du peuple à l'Instruction publique, et d'accomplir leurs tâches, qui font partie intégrante des tâches de la dictature du prolétariat, sous la direction générale du pouvoir des Soviets (et plus spécialement du Commissariat à l'Instruction publique) et du Parti communiste de Russie » (1).

Les déclamations révolutionnaristes et démagogiques du Proletkult ne pouvaient cacher ce fait : coupé de la vie sociale et de la lutte réelle (politique et idéologique), enfermé dans ses « laboratoires de création », il ne *servait* pas le mouvement ouvrier révolutionnaire, il ne satisfaisait pas les fins culturelles du prolétariat — « *pour un plus riche développement spirituel de la personnalité* », disait la Lettre déjà citée du Comité central, quelques jours après ce Congrès, le 1er décembre. Et c'est le trait marquant qu'on retrouvera à chaque résurgence du courant proletkultiste, lors même que ses assises philosophiques n'en seront pas apparentes ou même seront énergiquement refusées. Coupure avec la vie, incapacité à servir efficacement les intérêts du prolétariat dont on se réclame.

Théorisant sur la création spontanée d'une nouvelle culture, manifestant le plus profond dédain pour ce qui constitue le b-a-ba de toute œuvre de renaissance culturelle, le commencement sans quoi rien n'est possible, ce que Lénine résumait d'un mot devant les jeunes communistes : apprendre, les proletkultistes se souciaient, en conséquence, comme d'une guigne, de la réalisation des conditions *matérielles* de l'éducation culturelle. Sans elles, pourtant, au sortir de l'obscurantisme capitaliste, aucune entreprise d'éducation culturelle n'était possible, leur répétait Lénine.

En janvier 1923, faisant le bilan de la défaite alors consommée du Proletkult, Lénine constatait : « *Tandis que nous bavardions sur la culture prolétarienne et sur ses rapports avec la culture bourgeoise, les faits nous présentaient des chiffres qui montrent que, même pour la culture bourgeoise, la situation n'est guère brillante chez nous. Il se trouve que, comme il fallait s'y attendre, nous sommes encore très en retard pour la liquidation de l'analphabétisme et que notre progrès par rapport à l'époque*

(1) *In* Fréville, p. 112-3.

tsariste (1897) *est trop lent. Ceci est un avertissement sévère et un reproche à l'adresse de ceux qui planaient et qui planent dans les empyrées de la « culture prolétarienne »... Nous ne nous préoccupons pas ou nous ne nous préoccupons vraiment pas assez de placer l'instituteur à un niveau suffisant, sans quoi il ne saurait être question d'aucune culture, ni prolétarienne, ni même bourgeoise. Il s'agit de ce manque de culture semi-asiatique dont nous ne sommes pas sortis jusqu'à présent et dont nous ne pouvons sortir sans de sérieux efforts, bien que nous ayons la possibilité d'en sortir, parce que nulle part les masses populaires ne sont aussi intéressées à la véritable culture que chez nous; nulle part les problèmes de cette culture ne se posent de façon aussi profonde et aussi conséquente que chez nous; nulle part, dans aucun pays, le pouvoir étatique ne se trouve dans les mains de la classe ouvrière qui, dans sa masse, comprend admirablement que non seulement elle manque de culture, mais qu'il lui faut d'abord apprendre à lire et à écrire; nulle part elle n'est prête à faire et ne fait autant de sacrifices que chez nous pour améliorer sa situation dans ce domaine* » (1).

Lénine démasquait ainsi ces petits-bourgeois qui adoptent une attitude de *flatterie* à l'égard de la classe ouvrière pour mieux lui apporter la « révélation » d'une culture dont eux, « l'élite », ils ont décidé dans le vase clos de leurs idées surannées. Il ne s'y trompe, en effet, point : cette attitude de flatterie cache en dernier ressort *un profond mépris des masses*. On s'appuie en paroles sur le prolétariat pour lui dispenser une culture forgée en dehors de la vie, des luttes, des besoins réels du prolétariat. On *invente* au prolétariat des goûts, une sensibilité, une intelligence sur mesure pour ensuite lui offrir, lui imposer une culture prétendûment adaptée à ces goûts, à cette sensibilité, à ces besoins imaginés. Ces petits-bourgeois qu'étaient les proletkultistes pensaient savoir mieux que tout le monde ce qui convenait au « peuple », mieux que les ouvriers, mieux que le Parti de la classe ouvrière, mieux que Lénine. Ils jouaient les conseillers du Prince lors que le Prince, c'est, comme on l'a dit, « *une classe sociale rassemblée, parfaitement consciente de sa mission historique et des devoirs qui en sortent, avec à sa tête un parti qui a entièrement forgé sa doctrine : le socialisme scientifique, et qui l'a éprouvée dans maints combats* » (2). A leur

(1) « *Pages de journal* », 2 janvier 1923, *in* Fréville, p. 109-110.
(2) Laurent Casanova, *Le Parti communiste, les intellectuels et la nation*, Ed. Sociales, 2e édition, p. 60.

prétention Lénine rétorquait déjà qu'à n'en pas douter, « *les travailleurs accompliront cette tâche historique de titans* (la conquête de la culture), *car ils portent en eux les grandes forces dormantes de la révolution, de la renaissance et du renouvellement* » (1).

Qu'on prenne garde à ces trois mots : révolution, renaissance, renouvellement. Ils énumèrent dans l'ordre les tâches léninistes du Parti bolchévik dans le domaine de la culture. Les proletkultistes, eux, identifiaient révolution et table rase; puis, la révolution faite, il fallait d'abord, selon eux, se forger une nouvelle culture sur l'assise de laquelle on édifierait *ensuite* le socialisme. La position léniniste est radicalement différente : la révolution faite, les conditions matérielles pouvaient enfin et devaient donc être créées qui permettraient aux masses laborieuses de s'assimiler les trésors de la culture du passé. Ce n'est même, explique Lénine, que dans la lutte pour le socialisme, ce n'est surtout que le socialisme une fois victorieux que les masses laborieuses peuvent assimiler et utiliser l'héritage culturel des époques antérieures avec toute l'ampleur, toute la richesse de cœur et d'esprit qui sont le propre de la classe qui libère l'humanité. Parlant de l'héritage de l'œuvre de Tolstoï, Lénine note : « *Tolstoï artiste est connu d'une minorité insignifiante, même en Russie. Pour faire réellement de ses grandes œuvres le bien de tous il faut la lutte, et la lutte contre ce régime social qui a condamné des millions et des dizaines de millions de gens aux ténèbres, à l'abrutissement, au travail forcé et à la misère, il faut la révolution socialiste.* » (2)

C'est vrai, dit Lénine, après la révolution socialiste, le prolétariat doit construire une société nouvelle, socialiste. Mais cette société nouvelle n'est pas un don du ciel, le prolétariat ne la trouve pas toute prête à un détour de l'histoire, non plus qu'il ne doit attendre d'être un maître ès culture prolétarienne pour édifier le socialisme. La société socialiste,

---

(1) Discours au III[e] Congrès panrusse des Soviets du 31 janvier 1918, *in* Fréville, p. 108.

(2) Cité par Matytsine, *loc. cit.* De 1888 à 1917, on avait édité les œuvres de Tolstoï en 10.784.000 exemplaires en 10 langues; de 1917 à 1952, en 47.631.000 exemplaires en 73 langues. Gogol est passé de 5.813.000 à 25.686.000, Tchékov de 672.000 à 35.501.000. Etc...

le prolétariat révolutionnaire la crée avec le matériel légué par la société précédente, capitaliste. Au fait, les bogdanovistes vont-ils repousser dans les greniers désaffectés de la « vieille » culture décrétée tout entière de pourriture la doctrine de Marx-Engels elle-même, née de l'assimilation de l'héritage culturel des époques passées ? Cela arrangerait, bien sûr, les bogdanovistes, qui ont pour souci de détourner les masses de la seule doctrine qui constitue un guide sûr de leur lutte pour le socialisme. Mais cela n'arrange pas les socialistes. Staline y reviendra, lorsque, dénonçant l'immodestie de Marr et de ses disciples, vulgarisateurs du marxisme, héritiers du proletkultisme, il remarquait : « *Marx et Engels étaient bien plus modestes : ils estimaient que leur matérialisme dialectique était le produit du développement des sciences, y compris la philosophie, durant la période antérieure.* » (1)

La « culture prolétarienne » du Proletkult se caractérisait donc d'abord par ses négations : fi de la culture du passé ! Nihilisme, avant-gardisme — le résultat eût été simple : à suivre ces gens, on aurait fait passer des dizaines de millions de prolétaires des ténèbres capitalistes à des ténèbres dites « nouvelles » et « prolétariennes ». A cet objectif insensé Lénine oppose donc le mot d'ordre de l'assimilation de la culture créée par tout le développement de l'humanité, et ce mot d'ordre a deux aspects inséparables : connaissance et appréciation critique, la critique ne pouvant porter que sur une connaissance approfondie, minutieuse, guidée par la conception du monde du marxisme, « *seule expression juste des intérêts, de l'attitude et de la culture du prolétariat révolutionnaire* ».

La culture du passé ne constitue en effet pas un ensemble homogène, tout entier construit sur un même modèle, doté d'une même valeur, uniforme et intangible. Constituée dans des sociétés déchirées par les contradictions de classes, sensible à ces contradictions à des degrés divers, ses éléments constitutifs se distinguent les uns des autres, parfois à l'intérieur d'une même œuvre, de l'activité d'un même homme, et sont

(1) Staline, *A propos du marxisme en linguistique*, Ed. de la Nouvelle Critique, p. 39.

sujets à réévaluation dans le cours du développement historique.

Comme on l'a dit pour ce qui nous concernait : « *Les éléments constitutifs du patrimoine culturel national ne sont pas donnés une fois pour toutes. Le juste classement des valeurs n'est pas forcément celui qui en a été fait par l'enseignement officiel et les juges admis en marge, pour les raisons qu'ils en ont donné ou les motifs sensibles qu'ils avaient retenus. Les valeurs du patrimoine culturel national, pour d'aussi loin en arrière qu'elles tirent leur origine, ne peuvent être que des valeurs vivantes. Certaines en furent rayées par la bourgeoisie. Elles peuvent affleurer aujourd'hui et l'ordre établi s'en trouver modifié pour des raisons qui tiennent à une sensibilité populaire rafraîchie aux données présentes du combat national* » (1).

L'attention à l'histoire de la culture, le respect porté à son étude, voilà ce que Lénine enseigne.

Lounatcharski rapporte à ce sujet une anecdote significative : « *En 1906, il m'arriva de passer une nuit en compagnie de Lénine dans le logement de D.I. Liachtchenko. Ce camarade possédait une bibliothèque de monographies sur les artistes, éditées par Knakfuss. On fit coucher Vladimir Illitch près de cette bibliothèque. Le matin, il sortit de sa chambre, le teint jaune, les traits tirés. « Qu'est-ce donc? », lui demandons-nous. Il n'avait pas dormi de la nuit. Pourquoi? Tous s'inquiétèrent. Peut-être avait-il été incommodé, y avait-il eu des punaises? On avait fait du bruit? Non. Alors, c'étaient les soucis qui avaient empêché Vladimir Illitch de dormir? Enfin, Vladimir Illitch dit : « Je n'ai pas dormi de la nuit, j'ai lu ces livres, ils sont si intéressants! Je les prenais les uns après les autres et je me suis oublié. Quel domaine captivant que l'histoire de l'art! Combien de travail ici pour un communiste! Quel dommage qu'on ne puisse tout faire! Si j'avais plus de temps, je voudrais étudier de façon très approfondie ce côté de la vie sociale des hommes* (2) ».

A Lounatcharski encore, il expose un jour un plan de « propagande par le monument ». Comment la conçoit-il? « *Il faut composer une liste des précurseurs du socialisme, de ses théoriciens, de ses lutteurs, et aussi des maîtres de la pensée philosophique, de la science, de l'art, etc., qui, bien que n'ayant pas de rapports directs avec le socialisme, ont été pourtant des héros véritables de la culture. D'après cette liste, commandez aux sculpteurs des œuvres temporaires de plâtre ou de béton. Il importe qu'elles soient accessibles aux masses, qu'elles s'imposent au regard... Sur le piédestal, une inscription courte et expressive dirait qui fut le person-*

(1) Laurent Casanova, *op cit.*, p. 61.
(2) Lounatcharski, *Lénine et l'art*, 1924, *in* Fréville, p. 148.

nage. Il faut attacher une attention particulière à l'inauguration de ces monuments. Nous-mêmes, et d'autres camarades, et peut-être aussi de grands spécialistes, seront invités à prononcer des discours (1) ».

C'est encore à Lounartcharski qu'il répond lorsque celui-ci lui demande de l'argent pour soutenir les théâtres « d'avant-garde » : « *Que durant la famine les théâtres d'avant-garde vivent sur leur réserve d'enthousiasme! Il faut absolument faire tous nos efforts pour que les piliers fondamentaux de notre culture ne s'écroulent pas — cela le prolétariat ne nous le pardonnerait point!* » (2). Quelle leçon aux proletkultistes dont l'un déclarait fièrement (et l'on va voir percer l'attaque contre le réalisme en art) : « *Pour autant que le théâtre réaliste, figuratif (Maly Théâtre, Théâtre d'Art, etc.) répète ce qui existe, pour autant que la forme de son activité est déterminée par la correspondance avec ce qui est déjà créé* (lisez : la vie), *ce théâtre sera en fin de compte rejeté par la classe ouvrière dans la boîte à ordures de l'histoire* (3) ». Or, le Maly Théâtre et le Théâtre d'Art ont toujours été la fierté de l'art russe, ils appartiennent à son histoire artistique, en même temps qu'ils constituaient des modèles de réalisme. Aussi bien, dès le premier jour du pouvoir soviétique, le Parti et le gouvernement prirent toutes mesures pour protéger et renforcer le Théâtre d'Art et d'autres qui maintenaient la tradition réaliste nationale. Lounartcharski rappelle que, lorsque s'est posée la question d'aider le Théâtre d'Art, Lénine approuva fortement : « *S'il est un théâtre du passé que nous devons conserver et conserver à tout prix, c'est bien entendu le Théâtre d'Art!* »(4).

Cette ligne léniniste, on la retrouvera constamment dans la bouche des dirigeants des Partis communistes, recommandant aux artistes d'apprendre à l'école des classiques, recommandant aux enseignants : « *si vous voulez être un maître, un maître soviétique, il faut apprendre auprès des générations qui vous ont précédés, il faut assimiler ce qu'il y a de meilleur dans ce qui a été acquis par l'humanité, et c'est en partant de là qu'il faut passer à ce qui est nouveau* » (Kalinine). On la retrouve dans le rapport de Jdanov sur les revues *Zvezda* et *Léningrad*, remarquant que « *notre culture soviétique est née, s'est développée et est parvenue à son épanouissement sur la base de l'héritage culturel du passé, assimilé de façon critique* ». Révolution, renaissance, renouvellement... Quand

(1) Cité par Lounatcharski, *Literatournaïa Gazeta*, 29 janvier 1933, *in* Fréville, p. 152.
(2) Lounatcharski, *Iskoustvo*, janvier 1929, *in* Fréville, p. 149.
(3) Cité par Matytsine, *loc cit.*
(4) *Ibidem.*

Malenkov, au XIX[e] Congrès du Parti communiste de l'U.R.S.S., s'adresse aux écrivains, il leur propose en exemple ces modèles classiques de la satire russe que sont Gogol et Chtchédrine. Et quand Maurice Thorez, au Congrès de Gennevilliers, définit la position des communistes à l'égard des problèmes de la culture, il déclare : « *quant à nous, nous demandons seulement aux hommes de la pensée, aux hommes de l'art de renouer avec les grandes traditions qui ont triomphé aux époques d'épanouissement littéraire et artistique.* »

Il est des positions théoriques qui conduisent à une attitude de sécheresse de cœur et d'étroitesse d'esprit. Ainsi des proletkultistes qui, répudiant le matérialisme dialectique, concevaient le renouvellement, tant prôné par eux, de la culture avec une pauvreté de sensibilité et d'intelligence incroyable. Le nouveau, pour eux, c'était le dû naturel de la révolution, une génération spontanée, dont on pouvait aussi bien décider arbitrairement, « en chambre », après liquidation sans inventaire. Or le nouveau, il faut au contraire le concevoir d'une manière dialectique, le lire à travers le développement de la lutte des classes poursuivie. Le nouveau se forme dans la lutte même, dans l'activité pratique, dans la vie. « *Plus près de la vie*, demande Lénine. *Plus d'attention à ce que la masse ouvrière et paysanne construit dans les faits de nouveau dans son travail quotidien. Vérifier mieux à quel point ce nouveau est communiste* » (1). A Gorki, le 31 juillet 1919, il écrit pour lui conseiller d'observer directement comment les ouvriers et les paysans « *construisent la vie de façon nouvelle... à la campagne ou dans une fabrique de province (ou au front). Là-bas il est facile par la simple observation de distinguer l'ancien en décomposition des pousses du nouveau* » (2). Voilà le souci essentiel de Lénine : déceler les pousses du nouveau dans les reliquats de l'ancien. Cette idée simple que le nouveau n'est pas forcément communiste, que la pousse du nouveau, si par contre elle s'inscrit dans le mouvement du socialisme, doit être surveillée, protégée avec le

(1) Cité par Matytsine. *loc. cit.*
(2) *Ibidem.*

plus grand soin, cette idée qui imprègne toute l'activité de Lénine sur ce secteur, le Proletkult la dédaigne. Pour lui, c'est une contradiction que Lénine dise à Lounatcharski qu'il faut « *ne pas oublier, en conservant les anciens théâtres, de soutenir les nouveaux, nés sous l'influence de la révolution. Qu'ils soient faibles au début, qu'importe! L'esthétique ici ne doit pas entrer seule en ligne de compte. Sinon l'art ancien, plus mûr, empêchera les nouveaux germes de se développer et il évoluera d'autant plus lentement qu'il sentira moins l'aiguillon de l'art nouveau* » (1).

Comment auraient-ils compris ces nécessités dialectiques puisque leur théorie les conduisait directement hors de la vie, hors du mouvement réel ? Un témoignage résume là-dessus parfaitement l'affaire : « *Lénine disait en s'adressant aux ouvriers : « instruisez-vous, prenez la culture bourgeoise, ne vous laissez pas tromper par ceux qui vous disent que, dans quelque laboratoire, quel que soit le nom qu'on lui donne, une culture prolétarienne a déjà grandi ». Il faut se représenter la naissance de la culture prolétarienne dialectiquement... Ce qu'Ilitch mettait surtout en avant, c'était LA LUTTE CONTRE UNE CONCEPTION DE LA CULTURE PROLETARIENNE COUVEE DANS TELLE OU TELLE SERRE CHAUDE. Lénine considérait comme très dangereuse la pensée même que l'on pouvait faire naître la culture prolétarienne en serre chaude. Le Proletkult était une telle serre.* » (2)

Il était donc normal que, se désintéressant de la vie et des conditions du mouvement du prolétariat dont il prétendait être l'éducateur, le Proletkult refusât *les conséquences nécessaires de sa tâche éducative*, à commencer par le réalisme. Au rôle éducatif de l'art, on le sait, les marxistes ont toujours donné une importance considérable. C'est Engels qui indique que, dans les œuvres de Balzac, il a « *appris plus, même au point de vue des détails économiques... que dans les livres de tous les spécialistes, historiens, économistes et statisticiens de cette époque pris ensemble* » (3). C'est Lénine qui écrit à

(1) Lounatcharski, *Lénine et l'art*, *in* Fréville, p. 149.

(2) Iakovlev, *Discours à la Conférence sur la politique littéraire du Parti*, 9 mai 1924, *in* Fréville, p. 153. (Souligné par nous — J.K.)

(3) Cité par Matytsine, *loc. cit.*

Gorki : « *En étudiant les œuvres artistiques de Léon Tolstoï, la classe ouvrière connaîtra mieux ses ennemis* » (1). Il est très significatif que, s'adressant avec ironie à Bogdanov pour montrer qu'il animait un courant qui se coupait de la réalité et pour battre en brèche l'étroitesse ouvriériste qui en découlait, Lénine lance : « *Et si vous écriviez pour les ouvriers un roman sur ce thème : comment les rapaces du capitalisme pillent la terre, dilapident tout le pétrole, tout le fer, tout le bois, tout le charbon? Ce serait un livre très utile, signor machiste!* » (2). Très significatif, car si cela jetait un pavé dans la mare de ces démagogues bornés — « comment, nous, écrire sur la bourgeoisie! — », cela portait surtout enseignement de ce que cet ouvriérisme *desservait* fondamentalement les intérêts de la classe ouvrière en négligeant le rôle éducatif de la culture socialiste. L'opposition de Lénine à cet idéalisme « prolétarien » qui élaborait une culture en serre parce qu'il avait placé en serre un prolétariat lui-même idéal, cette opposition était fondée sur une raison de principe qu'il avait déjà exposée dans *Que faire?* dès 1902 : « *Pour apporter aux ouvriers la connaissance politique, les social-démocrates doivent aller dans toutes les classes de la population... Le seul domaine où l'on pourrait puiser cette connaissance est celui des rapports de toutes les classes et couches de la population avec l'Etat et le gouvernement, le domaine des rapports de toutes les classes entre elles* » (texte qu'on a pu rappeler à juste titre à propos du roman d'Aragon, *les Communistes*) (3). Car la tâche essentielle de l'art, c'est de révéler au prolétariat en lutte la réalité dans son développement et avec ses perspectives révolutionnaires, afin que, fort de cette connaissance, il puisse mener avec plus de sûreté son combat.

Mais comment le Proletkult aurait-il pu accepter le réalisme, le réalisme socialiste? Comment aurait-il pu accepter que le devoir de l'art fût la représentation véridique de la vie dans son développement révolutionnaire et que la vérité

(1) *Ibidem.*
(2) *Ibidem.*
(3) André Stil, *Vers le réalisme socialiste*, Ed. de la Nouvelle Critique, p. 76.

de l'art se combinât avec le devoir d'éducation idéologique des masses dans l'esprit du socialisme? Pour lui l'art n'était qu'une profession technique, l'artiste un manœuvre. Le Proletkult pouvait bien « en remettre » sur la révolution, la socialisation, l'Ouvrier avec une majuscule, la Production artistique — il mettait finalement en cause et la révolution et l'art. Car la question n'est pas de l'assimilation mécanique, vulgarisatrice, foncièrement fausse de la littérature, par exemple, à une quelconque production technique; la question est d'une *littérature de parti*. Ce qui n'a rien à voir.

En 1905, Lénine écrit, se battant alors contre les menchéviks : « *La littérature doit devenir une littérature de Parti... Le prolétariat socialiste doit affirmer le principe d'une littérature de parti, réaliser et développer ce principe sous une forme pleine et aussi entière que possible. En quoi donc consiste ce principe d'une littérature de parti? Pas seulement en ce que, pour le prolétariat socialiste, la littérature ne doit pas être un moyen d'enrichissement pour des individus ou pour des groupes d'individus, mais en ce qu'elle ne doit pas être du tout une affaire individuelle, indépendante de la cause générale du prolétariat. A bas les littérateurs sans parti ! A bas les surhommes de la littérature ! La littérature doit devenir une partie de la cause générale du prolétariat, « une petite vis » et « une petite roue » dans le mécanisme social-démocrate, un et indivisible, mis en mouvement par toute l'avant-garde consciente de toute la classe ouvrière. La littérature doit devenir partie intégrante du travail organisé, méthodique, et unifié du Parti social-démocrate* ».

La différence, l'opposition avec les thèses du Proletkult est totale : pour ceux-là la littérature (comme les autres branches de la culture) doit devenir une partie de la production économico-technique générale; pour Lénine, elle doit devenir une partie du travail politique et idéologique du Parti ouvrier.

Mais aussitôt Lénine juge nécessaire de préciser : « *Toute comparaison est boiteuse, dit un proverbe allemand. Ma comparaison de la littérature avec une petite vis, d'un mouvement vivant avec un mouvement mécanique est boiteuse... Il est certain que la littérature se prête moins que toute chose à une égalisation mécanique, à un nivellement, à une domination de la majorité sur la minorité. Il est certain qu'il faut absolument dans ce domaine assurer une plus large place à l'initiative personnelle, aux penchants individuels, à la pensée et à l'imagination, à la forme et au contenu. Tout cela est incontestable, mais tout cela prouve seulement que le secteur littéraire du travail d'un parti proléta-*

tarien ne peut pas être mécaniquement identifié aux autres secteurs de son travail. Tout cela ne contredit nullement ce principe... selon lequel la littérature doit nécessairement et obligatoirement devenir un élément du travail du Parti social-démocrate, indissolublement lié à ses autres éléments. » Il y revient plus loin : « *Nous sommes loin de préconiser un système rigide ou de vouloir résoudre le problème par quelques règlements. Non, dans ce domaine, il ne peut pas le moins du monde être question de schématiser. Il faut que tout notre Parti, tout le prolétariat social-démocrate conscient dans toute la Russie, prennent conscience de cette nouvelle tâche, la définissent clairement et s'attachent, partout et toujours, à la résoudre.* » (1)

Cette direction politique par le Parti prolétarien, puis par le Parti et par l'Etat socialiste, voilà bien ce dont ne voulaient à aucun prix les éléments petits-bourgeois qui avaient pris en mains le Proletkult! Voilà pourquoi ils revendiquaient leur « autonomie » et tout à la fois prétendaient exercer une véritable hégémonie sur les intellectuels et les organisations culturelles pour les diriger sur une voie... fausse.

La lutte de Lénine donne un premier coup d'arrêt à ces prétentions. Sur cette base, et face à la fausse culture populaire, le Parti définissait sa position: « *Loin de vouloir enchaîner l'initiative de l'élite ouvrière dans le domaine de la création artistique, le Comité Central veut créer pour elle une atmosphère plus saine et plus normale, et lui donner la possibilité de se refléter de façon féconde dans tous les domaines de l'art. Le Comité Central... estime et respecte l'effort des ouvriers d'avant-garde pour mettre à l'ordre du jour la question d'un plus riche développement de la personnalité... Le Parti fera tout son possible pour que cette activité revienne effectivement aux mains de l'élite ouvrière et que l'Etat ouvrier lui donne tout ce dont elle a besoin pour y réussir.* » (2) Ainsi le Parti de Lénine posait-il — « sur ses pieds », pourrait-on dire — la question de la formation d'une nouvelle intelligentsia, socialiste, issue du peuple, dont l'orientation idéologique serait le marxisme-léninisme (3).

---

(1) *In* Fréville, p. 75 et suivantes.

(2) Lettre de 1920, cité par Pérus, p. 34.

(3) C'est en 1939 au 18e Congrès du P.C.b. que Staline se félicitera de l'apparition massive d'une telle intelligentsia nouvelle, fruit des efforts inlassables de la politique du Parti. Voir *Questions du léninisme*, Moscou, p. 630.

Le coup porté fut efficace. En 1923, après un lent dépérissement, le Proletkult, en tant qu'organisation, quittait la scène de la vie idéologique de la jeune Union soviétique. Et Lénine, faisant le bilan, écrivait : « *Nos cinq premières années nous ont remplis d'une dose assez forte de méfiance et de scepticisme. Nous sommes volontairement enclins à adopter cette attitude à l'égard de ceux qui pérorent trop et trop à la légère, par exemple sur la « culture prolétarienne »; il nous suffirait pour commencer d'une véritable culture bourgeoise, il nous suffirait pour commencer de nous passer des types particulièrement prononcés de cultures prébourgeoises, c'est-à-dire de la culture bureaucratique ou féodale, etc. Dans les questions de la culture, la hâte ou les trop vastes desseins sont plus nuisibles que tout. Cela, beaucoup de nos jeunes littérateurs et de nos communistes feraient bien de ne jamais l'oublier.* » (1)

En tant qu'organisation le Proletkult est donc vaincu. Mais il faudra, après la mort de Lénine même, se battre encore et toujours contre le courant idéologique que représentait le Proletkult. Il y aura le groupe du *Lev* (abréviation pour *Levi Front*, Front Gauche) au nom significatif, il y aura le groupe *Octobre*, le groupe *Printemps Ouvrier*, tous entraînant dans leur sillage les restes du Proletkult et trouvant asile dans la revue *La Sentinelle* où dominent les amis de Bogdanov renforcés par les théoriciens gauchistes. « *L'habileté des dirigeants d'*Octobre *consistait à parler toujours non seulement au nom d'une littérature prolétarienne qu'ils affectaient de croire déjà vivante, mais au nom du communisme lui-même. Ceux-là mêmes qui, au temps du Proletkult, revendiquaient l'indépendance de la culture prolétarienne à l'égard du pouvoir soviétique, réclamaient maintenant du même pouvoir soviétique, au nom de « l'hégémonie culturelle du prolétariat », le monopole de la littérature. Ils prétendaient obtenir sur les Lettres un droit dictatorial, interdire les œuvres des compagnons de route et avec elles toutes celles qui ne satisfaisaient pas leur pureté prolétarienne, utiliser enfin l'appareil du Parti pour faire exécuter leurs décisions.* » (2)

(1) « *Mieux vaut moins, mais mieux* », 2 mars 1923, *in* Fréville p. 110.
(2) J. Perus, *op. cit.*, p. 37-38.

Lénine est mort, mais l'enseignement de sa lutte contre le Proletkult subsiste. Et au premier Congrès du Parti qui se tient sans lui, le XII[e] Congrès, une résolution est votée sur la politique du Parti dans le domaine de la littérature qui résume cet enseignement (1[er] juillet 1925 — cette résolution reprend l'essentiel d'une résolution du Comité Central du 19 mai de la même année).

« 1. *L'élévation du confort matériel des masses pendant la dernière période en liaison avec le changement des esprits consécutif à la Révolution, avec l'intensification de l'activité militante dans les masses, avec l'élargissement gigantesque de l'horizon, etc... entraîne une énorme augmentation des demandes et des besoins culturels. Nous sommes ainsi entrés dans le champ de la révolution culturelle qui constitue la condition de l'évolution continue vers la société communiste.*

2. *Cette élévation culturelle des masses comporte en particulier la croissance d'une littérature nouvelle, prolétarienne et paysanne en premier lieu, depuis les formes embryonnaires, mais en même temps d'une ampleur inconnue jusqu'à ce jour par les domaines qu'elles embrassent* (rabkor, selkor, *journaux muraux, etc.*), *jusqu'à la production littéraire consciente de son idéologie.*

3. *D'autre part, la complexité du processus économique, le développement simultané de formes économiques contradictoires, et même directement hostiles, provoqué par cette évolution, le processus d'apparition et de consolidation d'une nouvelle bourgeoisie, l'attraction inévitable, encore qu'au début inconsciente, exercée par elle sur une partie de l'ancienne et de la nouvelle* intelligentzia; *l'apparition du fond des profondeurs sociales d'agents idéologiques sans cesse nouveaux de cette bourgeoisie : tous ces faits se manifestent à la surface littéraire de la vie sociale.*

4. *Ainsi, de même que la lutte des classes en général n'est pas terminée chez nous, de la même façon elle n'est pas terminée sur le front littéraire.*

Dans la société de classes il n'y a pas et il ne peut y avoir d'art neutre, quoique la notion de classe dans les beaux-arts en général et dans la littérature en particulier s'exprime sous des formes infiniment plus diverses que, par exemple, en politique.

.....

7. *Ces considérations doivent déterminer, dans le domaine de la littérature, la politique du Parti dirigeant du prolétariat. Cela intéresse en premier lieu les questions suivantes : rapports entre les écrivains prolétariens, les écrivains paysans et ceux qu'on appelle les « compagnons de route » et autres; politique du Parti envers les écrivains prolétariens eux-mêmes; questions de la critique; questions du style et de la forme*

des œuvres littéraires et méthodes pour mettre au point de nouvelles formes d'art; enfin questions d'organisation.

9. Les rapports entre les différents groupements d'écrivains, en fonction de leur contenu de classe ou de la fraction sociale qu'ils représentent, sont définis par la politique générale du Parti. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que la direction dans le domaine de la littérature appartient à la classe ouvrière dans son ensemble, avec toutes ses ressources matérielles et idéologiques.

Il n'y a pas encore d'hégémonie des écrivains prolétariens, et le Parti doit aider ces écrivains à gagner par leur travail le droit à cette hégémonie.

.....

10. En ce qui concerne les « compagnons de route », il faut considérer : 1. leur différenciation; 2. l'importance de beaucoup d'entre eux en tant que « spécialistes » qualifiés de la technique littéraire; 3. la présence d'hésitations dans cette couche d'écrivains. Il ne peut y avoir ici d'autres directives générales que des rapports tactiques et prudents avec eux; entendons qu'il faut se comporter avec eux de façon à leur assurer toutes les conditions propres à un passage aussi rapide que possible aux côtés de l'idéologie communiste, tout en écartant les éléments anti-prolétariens et anti-révolutionnaires (aujourd'hui tout à fait insignifiants) et en luttant contre l'idéologie naissante de la nouvelle bourgeoisie dans une partie des « compagnons de route ».

Le Parti doit tolérer les formes idéologiques transitoires et aider patiemment ces formes inévitablement nombreuses à s'user dans le processus d'une collaboration de plus en plus étroite et amicale avec les forces culturelles du communisme.

11. En ce qui concerne les écrivains prolétariens, le Parti doit adopter la position suivante : en aidant par tous les moyens à leur croissance, en les soutenant continuellement ainsi que leurs organisations, le Parti... justement parce qu'il voit en eux les futurs dirigeants idéologiques de la littérature soviétique, doit lutter par tous les moyens contre une attitude légère et dédaigneuse envers la tradition littéraire de même qu'envers les spécialistes de la langue littéraire. Il condamne également la position de ceux qui sousestiment l'importance de la lutte pour l'hégémonie des écrivains prolétariens dans le domaine des idées... Le Parti doit aussi lutter contre l'essai de créer une littérature prolétarienne de « serre » : embrasser largement les événements dans toute leur complexité; ne pas s'enfermer dans le cadre d'une seule usine, être la littérature non d'un atelier, mais d'une grande classe combattante, entraînant avec elle des millions de paysans, telles doivent être les tâches d'une littérature prolétarienne.

12. Ces principes définissent en général et dans l'ensemble, les tâches de la critique, qui constitue un des principaux instruments d'éducation

entre les mains du Parti. Sans abandonner un instant les positions du communisme, sans s'écarter d'un iota de l'idéologie prolétarienne, en dégageant la signification de classe des différentes productions littéraires, la critique communiste doit lutter impitoyablement contre les manifestations contre-révolutionnaires, démasquer le libéralisme, etc., et, en même temps, faire preuve du plus grand tact, de précautions, de patience envers toutes les couches littéraires qui peuvent rejoindre le prolétariat et le rejoindront.

La critique communiste doit chasser de ses habitudes le ton de commandement en littérature. Elle ne pourra avoir une action éducative profonde que le jour où elle s'appuiera sur sa supériorité idéologique... La critique marxiste doit se donner pour mot d'ordre : apprendre et résister résolument à toutes les formes de l'esprit de suffisance dans son propre sein.

14. Le Parti doit se prononcer pour une libre émulation entre les différents groupes et tendances... On ne peut admettre qu'un décret ou une décision du Parti accorde un monopole légal dans la littérature et l'édition à un groupe ou à une organisation littéraire quelconque. En soutenant matériellement et moralement la littérature prolétarienne et paysanne, en aidant les Compagnons de route, etc... le Parti ne peut donner le monopole à aucun groupe, fût-ce au plus prolétarien par son idéologie; cela signifierait la ruine de la littérature prolétarienne avant toute autre.

15. Le Parti doit s'appliquer à empêcher que des éléments incontrôlés se mêlent des questions littéraires; il doit donner un soin particulier au choix des personnes ou des institutions qui ont l'administration des choses du livre et de la presse, afin d'assurer effectivement à notre littérature une direction juste, efficace et prudente.

16. Le Parti doit montrer à tous les travailleurs de la littérature la nécessité d'une juste délimitations des fonctions du critique et de l'écrivain. Il est indispensable que ces derniers portent tout leur effort sur le travail de production littéraire, au plein sens du terme, en utilisant la matière gigantesque que leur offre l'actualité.

Il est indispensable de donner une attention accrue au développement des littératures nationales des nombreuses Républiques et territoires de notre Union.

Le Parti doit souligner la nécessité de créer une littérature qui s'adresse effectivement à la masse du public ouvrier et paysan; il faut rompre plus audacieusement et plus décidément avec les préjugés seigneuriaux en littérature et, en utilisant toutes les conquêtes techniques des vieux maîtres, élaborer une forme correspondante, intelligible à des millions de lecteurs.

C'est seulement quand elles auront rempli cette grande tâche, que

la littérature soviétique et sa future avant-garde prolétarienne pourront accomplir leur mission culturelle et historique. »

Un second terme est atteint. Sur plusieurs points Staline insistera encore, dans la même direction. Ainsi à propos de la « libre émulation » opposée au « monopole ». Un jour de 1929, Bill-Bielosterkovski, auteur dramatique, lui pose plusieurs questions relatives au théâtre. Staline prend un exemple : on joue une pièce d'un nommé Boulgakov, *La fuite*. C'est une pièce que Staline considère comme un phénomène purement et simplement antisoviétique. Et il demande : « *pourquoi met-on aussi souvent en scène les pièces de Boulgakov? Sans doute parce que nous manquons de pièces à nous, bonnes pour la mise en scène. Au royaume des aveugles même Boulgakov est roi. Sans doute est-il très facile de « faire des critiques » et d'exiger l'interdiction de la littérature non-prolétarienne. Mais on ne peut considérer que le plus facile soit aussi le meilleur. Il ne s'agit pas d'interdire, mais d'éliminer pas à pas de la scène la vieille et la nouvelle camelote non-prolétarienne, par l'émulation, par la création de pièces véritablement intéressantes, artistiques et d'un caractère soviétique. Quant à l'émulation, c'est quelque chose de grand et de sérieux, car ce n'est que dans une ambiance d'émulation que pourra se constituer et se cristalliser notre littérature prolétarienne.* »

Enfin, portant un dernier coup aux théories erronnées que suscitaient la notion mal comprise de culture prolétarienne, et principalement à l'abandon du caractère *national* de la culture, Staline définissait le 18 mai 1925, devant les étudiants de l'Université communiste des travailleurs d'Orient, les rapports qui unissent culture socialiste et culture nationale.

« *Qu'est-ce que la culture nationale? Comment la concilier avec la culture prolétarienne?... Nous édifions une culture prolétarienne. Cela est parfaitement exact. Mais il est également exact que la culture prolétarienne, socialiste par son contenu, emprunte diverses formes et use de différents moyens d'expression chez les divers peuples entraînés dans l'édification socialiste, selon la diversité de la langue, des conditions d'existence, etc. Prolétarienne par son contenu, nationale par sa forme, telle est la culture commune à toute l'humanité, vers laquelle marche le*

socialisme. La culture prolétarienne n'abolit pas la culture nationale; elle lui donne un contenu. Et inversement la culture nationale n'abolit pas la culture prolétarienne; elle lui donne une forme. Le mot d'ordre de culture nationale a été un mot d'ordre bourgeois aussi longtemps que la bourgeoisie a été au pouvoir et que la consolidation des nations s'est effectuée sous l'égide de l'ordre bourgeois. Le mot d'ordre de culture nationale est devenu un mot d'ordre prolétarien lorsque le prolétariat a accédé au pouvoir et que la consolidation des nations a commencé à s'effectuer sous l'égide du pouvoir soviétique. »

Le courant proletkultiste relèvera encore la tête à maintes reprises. En 1928, le *Novy Lev* (groupe du Nouveau Front Gauche) proclame la liquidation de la peinture de chevalet, du théâtre et de la littérature traditionnelles, parce que ces formes artistiques « *continuent à agir dans l'intérêt de la vieille société qui les a engendrées* ». Plus tard, le *R.A.P.P.* prétendra que la poésie lyrique, la satire et la tragédie sont destinées à dépérir — pour la même raison. Comme le Proletkult, ces « théoriciens d'avant-garde » estimaient que ces genres étaient les fruits de l'idéologie des classes exploiteuses et jouaient par conséquent un rôle hostile à l'art soviétique (quelle bataille Maïakovski dut mener contre les ennemis de la satire!). Que ces genres constituent la fixation des progrès réalisés par l'humanité dans l'assimilation esthétique du monde, dans la connaissance et l'illustration artistique des processus objectifs de la réalité, qu'ils aient en quelque sorte un « répondant » objectif, ces vulgarisateurs l'oubliaient. Que, par ailleurs, l'important fût que le *contenu* de ces genres se révélât nouveau, ils ne s'en souciaient pas : la forme était « ancienne », donc elle était à rejeter.

Ce ne sont plus des raisons marxistes auxquelles on fait appel, ce n'est plus au matérialisme historique qu'on recourt, c'est à un *sociologisme vulgaire*, dernier produit du courant proletkultiste. Et ce sociologisme qui semble si bien « coller » à la réalité, qui semble si fidèlement suivre l'esprit « social » — comme on dit dans les salons — du matérialisme historique, ce sociologisme met en cause finalement le fondement même du réalisme en art.

M. S. Grigoriev explique, par exemple, en 1929, que le contenu de l'art, c'est l'idéologie, et non un reflet de la réalité; cette définition du contenu de l'art en tant qu'idéologie, poursuit donc l'auteur,

« *nous oblige à renoncer à de nomberuses conceptions fortement enracinées sur l'art et en premier lieu à la conception naïvement réaliste de l'art en tant que miroir reflétant la vie. L'art reflète effectivement la vie, mais seulement une des sphères particulières de la vie : celle de l'idéologie. Quant à voir dans l'art un miroir qui refléterait uniformément la vie, cela nous conduirait à des difficultés extraordinaires : nous serions obligés de chercher dans les* Contes d'un chasseur *de Tourgueniev la représentation objective de la vie paysanne et dans* Guerre et Paix *le reflet de l'époque* 1812 — *et finalement nous n'y trouverions ni l'un ni l'autre. Par contre on pourrait facilement trouver l'idéologie de Tourgueniev et de sa classe dans les* Contes d'un chasseur, *et dans* Guerre et Paix *l'idéologie de Tolstoï et de sa classe, c'est-à-dire la réalité idéologique, non de l'année* 1812, *mais celle des années* 1860-1870 *environ.* » (1) Par conséquent l'art ne serait pas le reflet de la réalité, mais quelque chose comme une superstructure sur une superstructure; son étude n'apprendrait rien sur la *réalité* représentée par l'artiste, mais seulement sur la *conscience* de l'artiste. Cette vue n'a d'autre base philosophique, on le voit, que l'idéalisme machiste. Or il est bien certain que l'idéologie (de classe) de l'artiste intervient dans le processus de sa création; elle intervient dans la façon qu'il a d'*apprécier* la réalité qu'il a choisi de représenter. Mais il n'en reste pas moins qu'il représente *effectivement* une réalité et que les phénomènes qu'il illustre sont révélateurs, à des titres divers, de la réalité objective. La constatation faite par Grigoriev (ou d'autres) du rôle de l'idéologie dans la création artistique ne peut mener qu'à une conclusion, très différente de la sienne; cette conclusion est que pour découvrir et souligner l'essence d'un phénomène social et historique donné et pour lui donner une représentation artistique absolument juste, il faut une appréciation scientifique de ce phénomène appréciation que peut seule procurer l'idéologie du prolétariat révolutionnaire, le marxisme-léninisme.

Le sociologisme vulgaire n'est d'ailleurs pas dangereux seulement pour la compréhension et l'évaluation d'une œuvre; il est nuisible également à la création de l'œuvre. En effet, il suggère que l'essentiel est l'affirmation explicite de l'orientation idéologique et tend à réduire l'œuvre d'art à son noyau de pensée logique. Or l'essentiel est bien plutôt que la pensée logique de l'artiste s'exprime dans une représentation imagée qui exprime la réalité sous sa forme vivante. Engels, qui

(1) *La forme et le contenu de l'œuvre littéraire*, Moscou, 1929. Cité par A.I. Bourov, « *Du caractère spécifique du contenu et de la forme dans l'art* », *Questions de Philosophie*, 5, 1953. Grigoriev a, d'ailleurs, abandonné depuis ces positions.

appréciait hautement le caractère « tendancieux » dans l'art, indiquait en même temps que les idées, la tendance ne doivent pas transpirer du tissu vivant de l'œuvre, mais en être perçues comme la logique même de la vie représentée. Dans le même esprit Maurice Thorez expliquera à Barbusse : « *Il ne s'agit pas de sacrifier la valeur artistique au thème, ni de remplacer la conviction raisonnée par le mot d'ordre automatique. Nous qui condamnons l'art formaliste, nous ne voulons pas du formalisme, même sous une apparence révolutionnaire, nous rejetons les formules stéréotypées sans contenu vivant.* » (1)

Ceci n'est pas une digression, mais un exemple parmi beaucoup d'autres des pièges que tend sans cesse, et comme en un regain périodique, le courant simplificateur, vulgarisateur du Proletkult. Le marxisme-léninisme est la théorie la plus riche qui soit, la plus respectueuse de la complexité des problèmes que pose l'activité humaine dans tous les domaines. Un de ses pires ennemis est la tendance à la simplification excessive, à la mise en formules desséchées et étroites, à ce qu'on appelle justement la *vulgarisation* (dans son sens étymologique).

Cette présentation de la lutte de Lénine contre le Proletkult n'avait d'autre but que de contribuer à une information toujours nécessaire à l'intellectuel qui fait effort pour assimiler et appliquer les enseignements de Maurice Thorez tels que les résume la phrase que nous avons placée en exergue de notre revue. Elle peut sans doute favoriser sur cette base la réflexion.

Certaines des erreurs que cristallisait la tendance proletkultiste, ne les retrouve-t-on pas, à des degrés divers, dans notre propre activité ? Certains de ces défauts qu'on a appelé ici avant-gardisme, vulgarisation, étroitesse, ne marquent-ils pas aujourd'hui certaines de nos œuvres ? Nous sommes certainement tombés dans une erreur de ce genre lors de nos supputations outrées sur les qualificatifs de « science bourgeoise » et de « science prolétarienne », nous l'avons dit en

(1) Cité par J. Fréville, *Avec Maurice Thorez*, Ed. Sociales, 1950, p. 41-42.

son temps (1). Sans doute cette tendance, ces erreurs sont-elles des excroissances sur un mouvement positif dans son ensemble; et leur existence même témoigne, encore que de façon négative, des progrès réalisés et en tout cas d'une nécessaire et féconde audace sans quoi rien n'est possible. Mais la tendance n'en est pas moins dangereuse; et, précisément au point où nous en sommes, elle ne peut que freiner l'essor ultérieur en même temps que le rassemblement d'autres intellectuels autour de ce mouvement. Si cela fut rendu clair à propos de la science, cela doit pouvoir l'être en d'autres domaines.

Fréquemment les écrivains, les peintres, les musiciens soviétiques repensent leurs œuvres et leur activité à la lumière de cette lutte de Lénine contre le Proletkult. Et périodiquement ils y retrouvent les survivances de cette idéologie vulgarisatrice et antiréaliste. Nous aurions, nous semble-t-il, intérêt à nous poser les mêmes questions et à tirer plus soigneusement les leçons de cette lutte léniniste.

Avec une précision.

Staline dit : « *le mot d'ordre de culture nationale est devenu un mot d'ordre prolétarien lorsque le prolétariat a accédé au pouvoir et que la consolidation des nations a commencé à s'effectuer sous l'égide du pouvoir soviétique* ». Jusque-là, et « *aussi longtemps que la bourgeoisie a été au pouvoir* », le mot d'ordre de culture nationale est un mot d'ordre bourgeois. Or le Parti de la classe ouvrière française, en 1954, inscrit à son programme, et avec la plus ferme résolution, avec toute sa passion patriotique, le mot d'ordre de défense de la culture nationale. N'y a-t-il pas contradiction?

Non, il n'y a pas contradiction. Pour la raison toute simple, et cent fois redite depuis la dernière guerre mondiale, que les rapports de la bourgeoisie et de la nation ont maintenant changé. « *Autrefois*, dit Staline, *la bourgeoisie était considérée comme la tête de la nation, elle défendait les droits et l'indépendance de la nation, les plaçant « au-dessus de tout »;* elle chercha ensuite, sitôt son déclin amorcé, à intoxiquer la

(1) *La Nouvelle Critique*, n° 30, Laurent Casanova, « *A propos de la science* », et n° 35, Jean-T. Desanti, « *La science et la lutte idéologique* ». Voir aussi les interventions de G. Vassails et J.-T. Desanti aux Journées d'Ivry, *La Nouvelle Critique*, n° 45.

conscience des travailleurs du poison du nationalisme dans le même temps où elle ne se servait plus du drapeau national que pour masquer ses entreprises de rapine et de guerre. « *Maintenant il ne reste plus trace du principe national. Maintenant la bourgeoisie troque les droits et l'indépendance de la nation contre des dollars. Le drapeau de l'indépendance nationale et de la souveraineté nationale est jeté par-dessus bord.* » En lutte contre la bourgeoisie, la classe ouvrière devient, elle, la gardienne de la nation, elle est en voie de réaliser la prédiction de Marx selon laquelle le prolétariat deviendra lui-même la nation.

Cette défense, cette lutte pour la reconquête de l'indépendance nationale trahie par la bourgeoisie est ainsi devenue un mot d'ordre prolétarien. La défense de la culture française, la lutte pour son épanouissement, la recommandation tout à la fois de mettre la culture au service de la nation et d'inscrire le progrès de la culture dans la tradition nationale — deviennent des mots d'ordre prolétariens. Ces mots d'ordre, en même temps qu'ils obligent les intellectuels communistes, constituent la base la plus large du rassemblement de tous les honnêtes gens de chez nous, à commencer par les intellectuels attachés à leur art et à leur patrie, lors même qu'ils ne partagent pas avec nous l'idéologie du prolétariat révolutionnaire.

Jean KANAPA.

Post-scriptum. — Les remarques marginales de Lénine sur l'article de Pletnev que nous citons, page 21, sont inédites en français. Nous les avions trouvées dans un article de Riourikov, *Literatournaia Gazeta*, 21 janvier. Au moment de mettre sous presse, l'aide de Jean Fréville nous a fait trouver la référence exacte et le texte complet de ces annotations.

L'article de Pletnev, intitulé *Sur le front idéologique*, a paru dans la *Pravda*, 27 sept. 1922.

Voici quelques autres des notes (au crayon) de Lénine, tout aussi significatives.

Pletnev écrivait : « *Dans la structure mentale du prolétaire, son travail créateur est toujours lié à ce qu'il y a sur sa table, quand il déjeune* ». Lénine souligne et note : « *Et sur la table du savant?* »

Pletnev : « *Nous devons préparer les éléments de la culture prolétarienne, créer des superstructures idéologiques de classe* ». Lénine : « *Quelle bouillie!* »

Pletnev : « *L'artiste prolétarien doit être en même temps et un artiste et un ouvrier* ». Lénine : « *Bêtise!* »

Nous nous excusons de n'avoir pu intégrer à temps ces indications, et laissons ce soin au lecteur.

DÉCISIONS DU CONSEIL DES COMMISSAIRES DU PEUPLE

SUR N. JOUKOVSKI

AFIN de marquer le cinquantième anniversaire de l'activité scientifique du professeur N. Joukovski et ses mérites immenses en tant que « père de l'aviation russe », le Conseil des Commissaires du Peuple arrête :

1. Libérer le professeur N. Joukovski de l'obligation de donner des conférences d'études en lui laissant le droit de faire des cours d'un contenu scientifique plus élevé.

2. Fixer ses émoluments mensuels à cent mille roubles (100.000) et prendre pour base de tous les relèvements ultérieurs de salaire ces émoluments.

3. Créer un prix annuel N. Joukovski, qui récompensera les meilleurs travaux de mathématiques et de mécanique. Le jury sera composé du professeur N. Joukovski et d'un représentant de chacune des organisations suivantes : le Conseil scientifique d'Etat, l'Académie des Sciences de Russie, la Faculté de physique-mathématique de l'Université d'Etat à Moscou et la Société de Mathématique de Moscou.

4. Editer les œuvres de N. Joukovski.

2 décembre 1920.

ET SUR I. PAVLOV

VU les mérites scientifiques absolument exceptionnels de l'académicien I. Pavlov, qui sont d'une importance

immense pour les travailleurs du monde entier, le Conseil des Commissaires du Peuple arrête :

1. Former sur la proposition du Soviet de Pétrograd une Commission spéciale nantie de larges pouvoirs, composée du camarade M. Gorki, du camarade Kristi, directeur des Ecoles supérieures de Pétrograd, et du camarade Kaploune, membre du Collège à la Direction administrative du Soviet de Pétrograd; cette Commission sera chargée de créer dans les plus brefs délais les conditions les plus favorables pour assurer le travail scientifique de l'académicien Pavlov et de ses collaborateurs.

2. Charger les Editions d'Etat de faire paraître en édition de luxe dans la meilleure imprimerie de la République les œuvres scientifiques de l'académicien Pavlov, présentant un recueil de ses travaux des vingt dernières années; conserver à l'académicien Pavlov ses droits d'auteur sur cette œuvre tant en Russie qu'à l'étranger.

3. Recommander à la Commission du ravitaillement des travailleurs de mettre à la disposition de l'académicien Pavlov et de sa femme des rations alimentaires spéciales, représentant par leur teneur en calories deux rations pour académiciens.

4. Charger le Soviet de Pétrograd d'assurer au professeur Pavlov et à sa femme la jouissance à vie de l'appartement qu'ils occupent et de l'aménager, ainsi que le laboratoire de l'académicien Pavlov, avec le maximum de confort.

24 janvier 1921.

Les deux décrets sont signés :

Le Président du Conseil
des Commissaires du peuple,
V. Oulianov (LENINE).

LE COMMUNISME SELON MASCOLO ET SELON... LES COMMUNISTES

I

LE mardi 5 janvier, en guise d'inauguration de l'année nouvelle, un débat sur « *les Intellectuels devant le communisme* » était organisé par la revue *Preuves*, débat qui fut rapporté avec complaisance par le journal *Combat*. Dans le même temps, le même *Combat* produisait une interview de Gustav Regler, frère en trahison de Malraux, Kœstler et autres R. Wright. Le *Populaire-Dimanche* (27 décembre) consacrait une double page à des citations tronquées du compte rendu publié par *La Nouvelle Critique* des Journées d'études des Intellectuels communistes (Ivry, mai 1953), ceci dans l'espoir de détourner les enseignants et les universitaires de réfléchir aux données du marxisme. Cependant que *L'Ecole libératrice*, revue du Syndicat national des Instituteurs, dans son numéro de décembre, consacrait sa Revue des Revues, sous le titre « *Les Intellectuels et le Communisme* », à épingler en référence les opinions d'exclus du Parti sur les rapports des intellectuels avec le communisme.

Mais la chanson est surtout relancée par un ouvrage de 560 pages, grand format, *Le Communisme*, de Dionys Mascolo (1) et par les abondants commentaires auxquels il donne lieu dans *la n.N.R.F.* comme dans *les Temps Modernes*.

Sans doute cette chanson — tantôt satirique et gaie (ah, la bonne farce que d'être un intellectuel communiste!), tantôt interrogativement angoissée (mais pourquoi désirer si fort être un intellectuel communiste?, sur l'air de : « Mais qu'est-ce que j'ai donc à tant l'aimer? »), tantôt, enfin, triomphante dans son mystérieux balancement (ne pas être un intellectuel communiste ni être non plus un intellectuel non communiste, mais marxiste, marxien, marxisant humaniste) —, cette

(1) Ed. Gallimard.

chanson constitue le fond sonore sur lequel s'exerce la réflexion des intellectuels qui portent attention au communisme.

Que le marxisme, que le communisme obsèdent ainsi, hantent la réflexion intellectuelle, rien de plus normal : le marxisme n'est-il pas, dans l'ordre de la bataille d'idées, l'axe idéologique du large mouvement culturel qui peut assurer la sauvegarde de la pensée et de la science françaises, comme le Parti communiste est, dans l'ordre politique, le centre du rassemblement démocratique, populaire et national, qui peut bâtir l'avenir de notre peuple et de notre pays?

Mais ce qui s'exprime dans *Preuves* ou chez Mascolo, est-ce cette saine réflexion qui conduit des intellectuels patriotes, démocrates, révolutionnaires à s'interroger sur le marxisme et sur le communisme? Non, c'est bien plutôt une réflexion menteuse, et menteuse dès le départ. Car il ne s'agit pas pour eux de trouver une solution pratique à des difficultés pratiques. Il s'agit, pour les uns, de se livrer à une espèce de jeu complaisant qui ne les entraîne jamais — oh, surtout jamais! — à des prises de positions réelles. Il s'agit, pour les autres, de justifier après coup leur rejet du marxisme et du communisme : pour combien d'entre eux, d'ailleurs, ce rejet n'est-il pas, plus que le fruit d'une décision personnelle délibérée, la conséquence du fait qu'ils ont été préalablement rejetés par les communistes!

Le révisionnisme est la sécrétion permanente, congénitale, de la pensée, de la peur petite-bourgeoise. Contre lui, le marxisme doit en tous temps et inlassablement reprendre les armes: « *Rien d'étonnant*, disait Lénine en 1908 dans un article intitulé « Marxisme et révisionnisme », *à ce que la doctrine de Marx, qui sert à éclairer et à organiser la classe avancée de la société moderne, qui indique les tâches de cette classe et qui démontre, de par le développement économique, que le régime actuel sera inévitablement remplacé par un ordre nouveau, rien d'étonnant à ce que cette doctrine doive, pas à pas, conquérir de haute lutte le droit de cité dans la vie.* » Le révisionnisme est un parasite permanent du marxisme et demande à être combattu en permanence. D'autant plus quand, dans certaines conditions, sa croissance devient exubérante.

Depuis la Libération, le révisionnisme, c'est-à-dire la falsification du marxisme et du communisme, destinée à poser

faussement les problèmes ou à poser de faux problèmes, a connu deux phases essentielles de prospérité. Il s'efforce d'en connaître un troisième.

D'abord, au lendemain même de la Libération et jusqu'en 1946, l'écroulement, avec le vichysme, des forces sociales et politiques les plus réactionnaires, obscurantistes, la participation éclatante de la classe ouvrière et de son Parti à la lutte libératrice faisaient que tout le monde était « socialiste ». F. Mauriac confessait sa « foi socialiste ». Le M.R.P., bien entendu, se couvrait des vertus et des gloires du christianisme primitif. *Combat* courait de la Résistance à la Révolution. Albert Camus, distinguant « *un socialisme marxiste de forme traditionnelle représenté par les anciens partis, et un socialisme libéral, mal formulé, quoique généreux* », expliquait en conséquence que « *ce dernier socialisme avait tendance à se réclamer d'une tendance* (1) *collectiviste française qui a toujours laissé place à la liberté de la personne et qui n'a rien emprunté au matérialisme historique* ». La revue *Esprit* renchérissait : « *La place est libre en France pour un socialisme neuf, pensé à la lumière d'un humanisme total, construit par des hommes neufs.* » Même les hommes des trusts — hommes neufs s'il en fût dans ce genre d'exercice — s'y mettaient, en établissant un « socialisme » technocratique conçu de telle sorte que l'Etat garantisse la stabilité des dividendes capitalistes. Libéral, chrétien, spiritualiste, travailliste, humaniste, révolutionnaire, technocratique, tous ces socialismes faisaient alliance, lors du référendum d'octobre 1945, dans une union qui, patronée par de Gaulle, allait de la réaction classique au Comité directeur du Parti socialiste. Il s'agissait alors de redonner une base théorique, idéologique, au regroupement indispensable des forces qui n'étaient pas encore gagnées par le communisme. La bourgeoisie, qui se savait assurée dans l'immédiat et pour l'avenir de la protection américaine, se réorganise de façon à ne pas laisser se consolider la dangereuse alliance de la classe ouvrière avec la petite bourgeoisie et les intellectuels. Dans cette perspective, elle fait leur part aux aspirations patriotiques et aux intentions sociales qui entraînent la petite bourgeoisie et les intel-

(1) C'est A. Camus qui écrit...

lectuels vers la classe ouvrière. Elle leur fait leur part, mais pas une part qui serait dangereuse pour son règne. Elle propose ou laisse proposer de multiples systèmes philosophiques et économiques qui ont pour seul objet de démontrer qu'il peut exister d'autres systèmes aussi cohérents et avancés que le communisme, et pour caractéristique de se soucier comme d'une guigne des données politiques réelles : l'utopie, méthode progressiste au XIX[e] siècle, est en 1944 utilisée par la réaction, comme est prôné le retour à Proudhon, comme sont exaltées les divinités abstraites de la Justice, de la Liberté, de la Vérité.

L'expression la plus achevée de cette phase-là du révisionnisme est naturellement donnée par son organisation spécifique, le Parti socialiste S.F.I.O., par son chef, Léon Blum et son épigone G. Izard. Le blumisme se situe au carrefour de toutes les « variétés socialistes » de l'époque.

La deuxième phase s'étend de 1947 à 1949, dans cette période où l'agressivité croissante de l'impérialisme américain encourage la bourgeoisie française à brandir sans retenue son anticommunisme: elle chasse les ministres communistes du gouvernement. Les sacrifices de l'Armée Rouge oubliés, du moins l'espère-t-on, il est permis de redonner à l'anticommunisme un visage qu'il avait dû provisoirement masquer : le visage de l'antisoviétisme. De la discussion commencée en 1948 sur la situation dans le Parti communiste yougoslave et de la condamnation portée contre le titisme par le Bureau d'Information des sept Partis communistes, certains courants politiques croient pouvoir conclure que le moment est venu de se manifester ouvertement. Le révisionnisme de cette phase-là, rejetant le moralisme abstrait de la phase précédente, est caractérisé par son antisoviétisme forcené et par ses prises de position directement politiques, liées à la marshallisation de la France. Il ambitionne non seulement de renforcer son contrôle sur les intellectuels petits-bourgeois, mais aussi de pénétrer la frange la plus extérieure des intellectuels communistes eux-mêmes, notamment cette frange qui, demeurée ignorante des principes propres au Parti de la classe ouvrière, s'étonne et s'impatiente de l'insistance avec laquelle la direction du Parti — son secrétaire général Mau-

rice Thorez, à Strasbourg, dans le rapport qu'il présente devant le XI[e] Congrès et qui est développé par l'intervention de Laurent Casanova sur *Le communisme, la pensée et l'art* — appelle les intellectuels communistes à se placer résolument sur les positions politiques et idéologiques de la classe ouvrière. Alors, toute une littérature et des littérateurs s'attellent à la tâche; débris d'idéologues surgis à la Libération, de ceux qui ne furent pas assez habiles pour s'emparer d'une place lucrativement stable; intellectuels en faillite dans leur activité principale, la philosophie en général; gang d'exclus pour qui l'ambassade yougoslave est la caisse où l'on touche l'argent américain; le tout conduit par des gens sans aveu qui, ayant trahi leur pays, croient pouvoir de ce fait enseigner à des intellectuels français à trahir à leur tour leur patrie. Comme le blumisme avait été le symbole du révisionnisme dans sa phase précédente, Koestler est l'expression parfaite dont se réclament toutes les nuances de la pensée révisionniste de cette phase-là. Et comme Izard avait été le prophète du blumisme, Kravchenko est celui de Koestler.

Si on a cru bon de rappeler ces deux épisodes du révisionnisme, ce n'est certes pas pour le plaisir polémique de confondre une fois de plus des ennemis abattus — *Combat* avouait l'autre jour que le label koestlérien était quelque peu dévalorisé — ou pour le plaisir vengeur de rappeler des souvenirs pénibles à des hommes qui, trompés hier, ont reconnu leurs fautes et se sont publiquement rangés aux côtés de la classe ouvrière. Ce n'est pas pour mettre en garde contre les gloires éphémères fabriquées par les services secrets et les journaux à grand tirage et à petite conscience. Ce n'est pas pour exalter la fermeté du marxisme militant. C'est que cela place dans une lumière historique très révélatrice la nouvelle tentative révisionniste: les rodomontades frivoles de la première phase contribuèrent à rompre l'unité ouvrière, condition d'une véritable libération nationale et sociale; les infâmies ignobles de la seconde phase appuyèrent les préparatifs impérialistes à la troisième guerre de catastrophe nationale et de destruction mondiale. Il ne faudrait pas qu'aujourd'hui les subtilités paradoxales d'une troisième tentative retardent la cristallisation de l'unité ouvrière, de

l'unité nationale pour la paix, pour la démocratie, pour la France. La reprise, sous un nouvel habit, des calomnies sempiternelles contre le Parti communiste français ne concerne pas seulement les communistes: elle concerne tous ceux qui, avec les communistes, veulent une autre politique.

II

Ecrire 560 pages de 44 lignes chacune, cela demande de la peine. Il faut avoir le respect du travail d'autrui. Et toujours l'espoir et la volonté d'apprendre. Mais à quoi sert l'ouvrage de Mascolo? Qu'apprend-il?

L'auteur lui-même a des doutes sur l'utilité de son œuvre: « *on n'a pas beaucoup d'illusions sur la portée que peut avoir un tel travail. On ne modifiera pas ainsi le moins du monde le cours des choses qu'on a sous les yeux et qui se règle à des distances infinies de là* » (p. 163). L'excuse est mauvaise: tout, y compris un livre, contribue à « régler » la question du communisme. Et c'est de petite habileté que feindre tenir pour négligeable la bataille des idées quand il s'agit d'impuissance à la mener correctement et à lui conférer une efficacité pratique.

Il faut dire que l'utilité du livre est rendue plus problématique encore par l'obscurité qui caractérise aussi bien le style lui-même — les mots généralement employés dans leur sens rare ou précieux, les phrases construites, non pas lourdement, mais avec des complications de procédés et des fioritures fatigantes — que la démarche de la pensée et le dessein général de l'ouvrage. Et c'est une minute plaisante que de relire — après avoir cent fois trébuché, après avoir abandonné, puis repris, poussé par le devoir, la pesante besogne de lire le livre — le titre: « Le Communisme » et le sous-titre: « Révolution et communication ». Quel plus cuisant malheur que de prêcher les nécessités de la communication universelle et ne pas même pouvoir user de la communication restreinte d'aujourd'hui! Sans doute l'obscurité n'est pas un mal dont il faille a priori se gausser. Il se peut que la pensée, avide d'exprimer la complexité du réel, soit

rendue touffue par la crainte de simplifier à l'excès (1). Mais, malgré des analyses subtiles, ce n'est pas le cas ici, où n'apparaît qu'une prétention assomante. Et, puisqu'il est tant question de « terreur » dans ce livre, disons que c'est un procédé terroriste que de pratiquer l'ultimatum : « prends garde à me comprendre ou résous-toi à demeurer indigne du commerce des hommes de haute pensée ».

Cette obscurité générale de la pensée et du style, une thèse de l'auteur en est directement responsable. En effet, dès l'ouverture, il se fixe pour objectif de « *faire une étude du communisme qui voudrait se garder libre aussi longtemps que possible de toute présupposition proprement politique* ». Et de fait, sauf dans les dernières pages (où il est fait allusion... aux camps de concentration soviétiques, seule référence politique, et quelle référence!), *nulle part*, au long de ces 560 pages, il n'est fait état de données politiques. Le communisme de Dionys Mascolo est superbement indifférent aux réalités de la lutte de classe, à l'impérialisme, au colonialisme, à la construction du socialisme en Union Soviétique, dans les démocraties populaires ou en Chine. Et le refrain dans la tête: « de quoi s'agit-il donc? » tourne, tandis que tournent les pages à la recherche d'une donnée sur laquelle la spéculation pourrait prendre pied. Sans doute, le communisme est une conception générale du monde. Et pour en traiter, on peut prendre différents points de vue: économique, social, idéologique, etc... Il reste que c'est une absurdité théorique sans mesure de prétendre analyser le communisme, et les rapports des intellectuels avec le communisme, sans référence aucune à la lutte politique. S'adressant aux « économistes » — affligés, pour d'autres raisons, du même mépris de la politique — Lénine s'écriait : « *Ces connaissances politiques, vous pouvez les acquérir, vous autres intellectuels, et il est de VOTRE DEVOIR de nous les fournir en quantité cent et mille fois plus grande que vous ne l'avez*

(1) Encore que cela ne justifie pas l'obscurité du langage dont l'auteur se fait gloire : « *Une bonne partie du malheur des hommes vient de ce que les spécialistes de la parole tiennent un langage clair plutôt que l'inverse. Trop clair. Tellement plus clair que les choses et les existences qui ne le sont pas, que les choses et les existences s'en trouvent reléguées dans une sous-réalité ténébreuse, maudite, dans la honte.* » (p. 508.)

fait jusqu'ici, non pas de nous les fournir seulement sous forme de raisonnements, brochures et articles (auxquels il arrive souvent d'être — pardonnez-nous notre franchise! — un peu ennuyeux), mais absolument sous forme de REVELATIONS vivantes sur ce que notre gouvernement et nos classes dominantes font précisément à l'heure actuelle dans tous les domaines de la vie » (1).

Comment expliquer ce parti-pris de ne « pas faire de politique »? Par l'ignorance de l'auteur dans ces matières où il ne pouvait s'en tirer avec des pirouettes et des coquetteries. Par la peur de l'auteur dans ces matières où il n'y a pas de réponse équivoque. Car on peut ruser, se dérober, tant qu'il s'agit de parler de communication en général et dans l'abstrait, tant qu'il s'agit de parler de révolution sans spécifier laquelle. Mais il faut se placer dans un camp ou dans un autre quand la question est posée : êtes-vous pour ou contre des relations économiques et culturelles entre tous les pays (puisqu'il s'agit de communication)? Etes-vous pour ou contre le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, comme les Tchèques, les Hongrois, les Chinois l'ont fait, comme les Marocains et les Viet-namiens l'exigent (puisqu'il s'agit de révolution)?

Qu'il y ait, dans le refus de prendre appui sur les données politiques, simplement ignorance et peur, la preuve en est dans ce passage, au surplus ridicule, où l'auteur s'émerveille lui-même d'oser traiter du communisme: « *Traiter de ces questions : le communisme, la révolution, c'est déjà faire violence. On tremble à les manier... Dans sa chambre, à sa table, on se sent travailler comme aux préparatifs d'on ne sait quelle action terroriste, manipuler de l'explosif: au risque d'ailleurs, de sauter avec sans avoir eu le temps de sortir de sa chambre, comme il arriva si souvent* ». Heureusement que l'auteur ajoute pour compléter la plaisanterie : « *Bien entendu, ce terrorisme est théorique, littéraire même si l'on veut* ». Se prendre pour un sorcier parce qu'on manie des abstractions... il faudrait alors être vaillant guerrier et non littérateur pour manier des réalités.

---

(1) Lénine, *Que faire?*, *Œuvres choisies*, t. I, p. 288, Moscou, 1968.

Faire fi de la politique, c'est naturellement se détourner du concret. Sans doute, le marxisme n'a rien à voir avec un quelconque pragmatisme : le préjugé selon lequel seul importe le concret, le pratique, n'est qu'étroitesse de vue, absence de perspectives, capitulation devant les devoirs politiques auxquels le Parti, armé des lois scientifiques du développement de la société, doit faire face, en généralisant l'expérience des masses. Le préjugé du concret dégénère très vite en respect superstitieux de ce qui réussit. Retournant la formule « tout ce qui est vrai est utile », il proclame : « tout ce qui est utile est vrai ». L'action qui réussit quels qu'en soient les principes devient tabou : de là, la fin justifie les moyens ; le pragmatisme, philosophie typique des bandes d'aventuriers fascistes, en recommandant l'abandon de la théorie, de la pensée, de la prévision, en préconisant les expériences de hasard « pour voir », se désintéresse de la vérité et fait l'apologie de l'ignorance la plus rétrograde. Dans cette perspective, la critique suivante de Mascolo est juste : « *Ce qui fâche le plus, c'est que pour la plupart, ils* (les intellectuels) *feignent d'avoir redécouvert le concret et l'avoir heureusement épousé, après avoir failli, dans leur jeunesse, en rester au collage avec l'abstraction des principes* » (p. 16).

Mais si le marxisme n'a pas la superstition du concret, il ne tolère pas non plus l'abstraction. Il est unité de la théorie et de la pratique. Or, le fait que Mascolo ne retourne jamais à la pratique comme vérification nécessaire de la théorie transforme son effort de réflexion en spéculation inerte, jeu de concepts parfois gracieux, souvent ennuyeux, aventurisme idéologique qui n'a même pas le panache des aventures terrestres.

De là également la dégénérescence de la méthode dialectique qu'il se pique d'employer. Indifférent au concret, aussi bien à l'aller, quand il s'agit de fonder sur les données objectives de l'expérience la généralisation de la théorie, qu'au retour, quand il s'agit de passer la généralisation théorique au feu de la critique pratique, Mascolo dégrade la dialectique en paradoxe. Car la dialectique n'est pas le constat des contradictions inhérentes à l'être, c'est le dépassement des contraires qui fait le mouvement, la vie. Dire qu'une

chose est à la fois blanche et noire, ce n'est pas user de dialectique, c'est se borner à un relativisme scientiste très primaire, ce que fait expressément Mascolo en posant avec une ignorance naïve : « *Il n'y a pas de vérité, tel est le premier mot du marxisme. Le mouvement communiste dans son ensemble est l'illustration de ce mot* ». (p. 144). Or, la vérité du marxisme (car il y a une vérité), c'est que cette conception de l'absence de vérité est une conception relativiste liée au matérialisme mécaniste, tandis que le marxisme considère toute vérité comme existant objectivement en tant que conquête partielle d'une vérité plus large à connaître. Parce qu'il n'est qu'une caricature de dialecticien, un sophiste, Mascolo, dans l'analyse des situations, se borne à placer côte à côte une évidence et son contraire : « *Le propre de ces évidences très simples, c'est qu'à peine on les a prises au sérieux, elles font prévoir qu'il va falloir trouver le moyen de les fuir, ou qu'elles vous forceront à tout remettre en question. La seule façon de les fuir est encore d'aller examiner leurs conséquences, etc...* » (p. 14). A la limite, les paradoxes deviennent de simples jeux de mots : « *Les voyages ne forment pas la jeunesse. Ils forment les adultes* ». « *Le nerf de la guerre est l'argent : rien de moins évident; l'argent, apparemment, n'a rien à faire avec l'art de la guerre* » (p. 353). Evidemment, les proverbes populaires ne sont pas « dialectiques » à la manière de Mascolo!

En bref, et pour terminer cette analyse des méthodes propres à un homme qui se voudrait marxiste — au fait, le veut-il ? — l'irresponsabilité de l'entreprise, son obscurité, l'absence de références politiques dans une matière qui les commandent sans aucun doute, le mépris absolu du concret au bénéfice d'un jeu purement conceptuel, la confusion de la dialectique et du relativisme et la dégénérescence de cette même dialectique en paradoxes et en calembours, sans parler de la prétention générale de l'ensemble, de l'ignorance sans pudeur ou de la naïveté qui revêtent certains passages et de cet éclectisme dénonciateur dans le choix des citations et des exemples littéraires — tout cela porte la marque en définitive d'une dissertation (un peu développée...) de khagneux hypertrophié. Le malheur, c'est que Mascolo a passé l'âge du khagneux.

III

Souligner les faiblesses de la méthode de pensée, c'est introduire déjà aux faiblesses de la pensée elle-même. Et de fait, les thèses avancées par l'auteur dégagent essentiellement le remugle des falsifications élaborées par le révisionnisme dans ses phases précédentes.

Nous laisserons délibérément de côté cette « théorie des besoins » dont l'auteur semble être très fier et la porter devant lui comme l'enfant porte à sa mère son premier jambage. Il y a là, dans une confusion un peu ridicule, des souvenirs hâtifs d'œuvres de jeunesse de Marx — conformément à cette mode qui sévit un moment d'arrêter la lecture des œuvres de Marx à *la Sainte Famille* et à *l'Idéologie allemande* —, des définitions tronquées ou des appréciations baroques (1). L'analyse économique est ce qui supporte le moins les approximations d'amateurs paresseux.

Aussi me bornerai-je à ce qui fait l'objet réel du livre : les rapports du communisme et des intellectuels. Puisque l'auteur parle de dialectique, on pourrait, en grossissant légèrement, résumer ainsi son raisonnement général : *thèse* — il n'y a pas en droit d'intellectuels non-communistes; *antithèse* — il n'y a pas en fait d'intellectuels communistes; *synthèse :* je serai donc un intellectuel spécialisé dans l'anti-communisme.

La thèse : « *en droit, il n'y a pas d'intellectuels non-communistes* » (p. 14), l'auteur la justifie en montrant que l'intellectuel, l'écrivain, défini comme « *celui qui a demandé à parler au monde* », ne peut que rechercher le communisme « *qui doit assurer à la communication son universalité* ». Mascolo souligne avec raison la dégénérescence des écrivains qui ont trahi le communisme, Savinkov, Malraux, Gide,

---

(1) Je ne résiste pas au plaisir de citer celle-ci : « *Le prolétariat est le génie de la matérialité humaine méconnue, la part de l'humanité qui se trouve placée d'emblée sur le terrain de la matière, là où celle-ci peut seulement être atteinte et par conséquent, la part de l'humanité qui n'a pas d'effort à faire, ou le minimum d'effort, se trouvant déjà sur le propre terrain de la matière, pour pouvoir entrer en contact avec elle. Telle est la théorie du prolétariat, expression politique de la théorie des besoins, ou matérialisme dialectique.* » (p. 428.)

Camus, tous condamnés « *au désarroi, puis à la solitude intellectuelle* ». Il fait à bon droit le procès du public étroit qui accueille l'écrivain en régime capitaliste, et qui fait que l'écrivain lui-même est étriqué : « *Comment se fait-il que, passionnés qu'il est entendu que nous sommes de tout ce qui se dit, curieux de tous les modes d'expression, ce que trouvent à dire les hommes d'expression nous passionne moins, nous intéresse moins, finalement, que ce que peuvent trouver à nous dire parfois des hommes qui ne parlent pas, à qui on n'a pas donné la parole ?... Peut-être est-ce que presque tout ce qui se dit est fait de ce que trouvent à dire des hommes dressés à des hommes dressés ? Où est l'homme qui parle à un homme dans tout cela ? Qu'est-ce que cette communication de chien savant à chien savant, sinon de chien de garde à chien de garde? On cherche quelqu'un, on ne trouve jamais que des gens éduqués, cultivés, c'est-à-dire blasés, munis d'idées, habitués à tout, ou, comme on dit, à « la condition humaine* ». (p. 43). Enfin l'étude est probante de la manière dont en définitive, dans ce cercle étroit, la parole meurt; les écrivains, même de talent, y font « *de grandes œuvres sans intérêt* ».

Par cette analyse, Mascolo reprend une idée qui a été soutenue avec force par les communistes. Barbusse, dans son essai, *Le couteau entre les dents*, sous-titré *Aux intellectuels*, disait déjà : « *Les critiques qu'on articule contre le Communisme reposent toutes sur des mensonges... L'art et la littérature sacrifiés au travail manuel ? La production intellectuelle et artistique, livrée actuellement au bon plaisir et au hasard, refoulée et décimée étrangement par la sélection arbitraire et grossière qu'introduit le privilège dans l'instruction, prendra toute sa valeur et toute son extension au sein d'une organisation, dont la production — quantité et qualité — fait la raison d'être et la vitalité* » (1).

C'est la raison pour laquelle les Soviétiques étudient avec soin les chiffres concernant le tirage de leurs éditions, le nombre des bibliothèques, des copies de films, des représentations théâtrales : quoi de plus significatif au point de vue de la portée humaine de l'œuvre littéraire ou artistique ?

(1) Cité dans *La Nouvelle Critique*, nº 47, p. 32.

« *Jamais et nulle part n'a existé un intérêt aussi vif à la fois pour la littérature et les écrivains qu'en Union soviétique. Il n'y a, je crois, chez nous, aucun écrivain qui n'ait pas reçu des centaines de lettres de lecteurs* » (I. Ehrenbourg) (1). C'était déjà le constat de Jdanov devant le Congrès des écrivains soviétiques en 1934 : « *Dans cette préparation* (du Congrès) *se sont brillamment exprimés l'amour et l'attention dont le Parti, les ouvriers et la paysannerie kolkhozienne entourent les écrivains soviétiques* (2) ».

Que seuls la classe ouvrière et son Parti puissent offrir à l'intellectuel la possibilité d'une communication élargie, Laurent Casanova, le 6 août 1950 à Vallauris, le soulignait encore au nom du Comité Central du Parti Communiste : « *Nous voulons leur donner* (aux artistes) *l'audience de tout le peuple et défendre leur droit au travail en protégeant la paix du monde et l'intégrité du patrimoine national* ».

Cette notion de communication, c'est bien celle que développait Elsa Triolet en parlant de *l'écrivain public*, « *celui qui exprime ceux qui ne savent pas écrire* », « *Eluard, quand il écrit Liberté l'obsession de millions de femmes et hommes; Aragon, quand il écrit* la Rose et le Réséda, *exprimant un besoin de fraternité chez la foule qui ne se connaît pas... Ecrivains publics, ceux de la Bible, du folklore, les troubadours, Molière, Hugo, Zola, Shakespeare et Dickens, Tolstoï, Barbusse, Gorki, Maïakovski...* » (3).

Mais Mascolo, lui, s'arrête en chemin, l'idée demeure dans les limbes de l'équivoque. Car s'il est vrai que le communisme, en luttant pour une société sans classes, est apte à créer les conditions d'une communication universelle, totalement humaine, encore faut-il préciser les exigences que de telles possibilités présentent aux intellectuels eux-mêmes et qui fait que certains préfèrent la communication limitée d'aujourd'hui à la communication universelle de demain.

Car l'écrivain, l'artiste, le savant ne conquièrent l'audience du peuple qu'en traitant de ce qui concerne le peuple, c'est-à-dire en aidant le peuple dans ses combats. « *Si l'artiste*

(1) *Europe*, nº 97, p. 45, « *Le travail de l'écrivain* ».
(2) *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Editions de la Nouvelle Critique.
(3) *L'Ecrivain et le livre*, Editions Sociales, p. 63.

n'a rien à dire ou à faire — et il en est qui érigent ce néant en doctrine — pourquoi reprocher au peuple de ne pas s'attarder sur ces preuves par l'absurde de la malfaisance d'un système social qui en arrive a suggérer le dérèglement de la pensée et la perversion de la sensibilité populaire comme moyens de renouvellement dans la pensée et dans l'art? (1).

Or, tous les intellectuels ne sont pas décidés à devenir personnellement responsables devant le peuple — par exemple, M. Roger Caillois, lequel demande avec insolence : « *Comment l'intellectuel parlerait-il des mineurs, lui qui n'a jamais tenu un pic ?* » Tous les intellectuels ne sont pas disposés à reconnaître ceci : « *Quand les peuples s'ébranlent, l'origine des valeurs culturelles et les raisons de leurs progrès affleurent à proprement parler et de façon immédiatement perceptible du mouvement même des masses* » (2).

En fait, Mascolo, par cette affirmation dogmatique : « en droit, il n'y a pas d'intellectuels non-communistes », tend à effacer dans le domaine de la culture — et dans les autres domaines — la réalité de la lutte des classes. Il tend à nier qu'il y ait chez nous une culture progressiste, dont les représentants les plus avancés sont les intellectuels communistes, et une culture réactionnaire. C'est d'ailleurs ce qu'il propose expressément : « *Il suffit de renoncer un moment à l'utile* (3) *distinction politique entre les classes, et de se mettre à considérer l'humanité dans son ensemble et en fonction de la seule existence du besoin humain* » (p. 429).

Empêcher la classe ouvrière et le peuple de reconnaître ses amis et ses ennemis, tel a toujours été l'objectif des ennemis de la classe ouvrière et du peuple.

IV

A la thèse : « en droit, il n'y a pas d'intellectuels non-communistes », répond l'antithèse : « il n'y a pas en fait d'intellectuels communistes ».

Naturellement, la réponse la plus aisée à cette absurdité,

(1) L. Casanova, Rapport au XI• Congrès du Parti, à Strasbourg.
(2) *Idem.*
(3) Non pas vraie, objective.

s'apparenterait à la fameuse réplique d'Engels : « la preuve du pudding, c'est qu'on le mange ». Et la discussion serait close. Mais Lénine disait aussi, parlant de la philosophie de Berkeley, que le mensonge est d'autant plus difficile à dénoncer qu'il est plus absurde.

Pourquoi donc, selon Mascolo, n'y a-t-il pas en fait d'intellectuels communistes ? C'est que les intellectuels communistes sont ou bien des intellectuels (mais dans ce cas-là ils ne sont pas « vraiment » communistes), ou bien des communistes (mais dans ce cas-là, ce ne sont plus de « vrais » intellectuels).

Tout cela n'est pas bien nouveau. Mais il faut patiemment couper la tête à l'hydre.

Que les intellectuels communistes qui sont des intellectuels, ne soient pas de « vrais » communistes, Mascolo le découvre dans le fait que certains intellectuels communistes manifestent de grandes ignorances dans le domaine de la théorie marxiste; que d'autres demeurent, dans l'exercice de leur discipline particulière, indifférents aux données marxistes; que d'autres enfin font délibérément deux parts dans leur vie : l'une réservée à leurs recherches théoriques, à leur activité idéologique d'intellectuel, l'autre à leur obscure pratique de militant.

Par cette description — qui, bien sûr, s'appuie sur des phénomènes réels, encore que négatifs — Mascolo tend à suggérer que les intellectuels communistes sont incapables ou considèrent comme superflu de chercher dans leur travail de spécialiste des raisons supplémentaires d'adhérer au communisme et de trouver dans le communisme des lumières nouvelles pour améliorer leur qualification de spécialiste. Il rétablit par là la dualité qui fait de l'intellectuel en régime capitaliste un être mutilé : la dualité entre la théorie et l'action, entre l'intellectuel et le peuple. Il masque ainsi les véritables positions communistes.

Qu'au départ subsiste encore chez des intellectuels communistes une inévitable coupure entre leur activité de spécialiste et leur conduite de militant, cela tient au temps qui leur est matériellement nécessaire pour réévaluer leurs connaissances scientifiques et leur culture à la lumière du marxisme, à la lumière des données politiques et idéologiques que leur

fournissent la lutte quotidienne dans notre pays, l'édification du socialisme en U.R.S.S., la décrépitude de l'impérialisme; cela tient aussi au fait que beaucoup d'intellectuels sont venus au communisme d'abord pour des raisons politiques, nationales et sociales, liées à leur condition de Français, de démocrate, de patriote, et qu'ils retiennent seulement par la suite les implications du communisme dans l'ordre de la science et de la culture. Aussi, la seule exigence qu'un Parti léniniste présente à ceux qui sollicitent leur adhésion est-elle le respect de ses statuts et la reconnaissance de son programme.

Mais le Parti se réserve le droit, considère comme son devoir, de recommander aux intellectuels communistes de « *rallier toutes les positions idéologiques et politiques de la classe ouvrière; défendre en toutes circonstances et avec la plus extrême résolution toutes les positions du Parti; nous garder de l'esprit de suffisance; cultiver en nous l'amour du Parti dans sa forme la plus consciente, l'esprit de Parti ; donner au prolétariat les raisons supplémentaires et les justifications nouvelles que vous pouvez lui apporter* (1). »

Ces recommandations ne sont pas, ne peuvent pas être des commandements. Leur application même exige qu'elles ne soient pas des commandements. Elles se bornent à exprimer clairement, par avance, ce qui, nécessairement, chez un intellectuel communiste, doit surgir des exigences du combat politique comme des progrès de la réflexion théorique. Elles confirment ce que déclarait Paul Langevin : « *On a dit qu'un communiste devait toujours s'instruire; mais je peux vous dire que plus je suis instruit, plus je me sens communiste.* »

Les recommandations du Parti ne demeurent pas au stade des exhortations : elles se complètent par l'aide pratique et la sollicitude avec laquelle il est veillé à ce que les intellectuels communistes élèvent leur qualification théorique, affermissent leur audace dans la bataille idéologique, poursuivent des travaux qui fassent honneur et soient utiles à la classe ouvrière et à la France.

---

(1) Laurent Casanova, *Responsabilités de l'intellectuel communiste.*

V

A l'inverse, Mascolo soutient que ceux des intellectuels communistes qui seraient avant tout des communistes abandonneraient leur qualité spécifique d'intellectuels. Incapables de nier la popularité du Parti parmi les intellectuels, impuissants à faire oublier l'existence de milliers d'intellectuels communistes français, ces brillantes intelligences que constituent les Collinet, Aron et autres Mascolo, répètent après Manès Sperber : « Il n'y a pas d'intellectuels communistes. Il y a seulement des membres des professions libérales... »

Certes, les intellectuels communistes mènent la bataille politique pour que la masse de leurs collègues des professions libérales se rangent aux côtés de la classe ouvrière et du peuple dans la lutte pour la paix et l'indépendance nationale. Et dans ce domaine ils remportent des succès certains. Mais à limiter là l'analyse de leur effort, on ne saurait rendre compte du prestige dont ils jouissent et dont jouit le marxisme dans les milieux de la science et de la pensée française.

Mascolo, pour donner de l'étoffe à sa fable, fait état de la « médiocrité » des intellectuels soviétiques comme des intellectuels communistes français. A tout prendre, pour être médiores, il leur faut au moins exister, ce qui vient en contradiction avec l'affirmation première. Au surplus, Mascolo est un provocateur un peu grossier s'il s'imagine que nous allons nous empresser de « prouver » la qualité des intellectuels communistes. Il voudrait, sans doute, que nous fassions étalage de noms, pour nous accuser ensuite : « Les voyez-vous, ces trafiquants d'intelligence ! » Il est seulement bouffon que les représentants les plus contestables de l'intelligence française, demi-littérateurs, demi-philosophes, demi-artistes, coureurs de prébendes et aventuriers de cafés, s'érigent en juges avertis pour trancher de qualification en matière de science et de culture.

Aussi Mascolo n'insiste-t-il point sur cet aspect de la question et s'étend-il plutôt sur le fait que des intellectuels communistes, accaparés par leurs tâches politiques, s'abandonnent au courant et délaissent leur travail personnel d'élaboration scientifique ou culturelle.

De ce fait, parfois réel, Mascolo en déduit une théorie

cent fois détruite, cent fois reprise, sur le rôle assigné aux intellectuels dans le Parti : les intellectuels communistes sont, d'après lui, utilisés à titre de panneau publicitaire ou, tout au plus, de caution morale; ils sont, dans certains domaines, recrutés pour leurs connaissances techniques; mais ils n'ont aucun rôle d'élaboration et de direction politique. Pourtant, continue Mascolo, les intellectuels, « *prolétaires de la culture* », devraient être, au même titre que les ouvriers, dont ils sont complémentaires, les guides du prolétariat : « *Il y a... deux sortes d'hommes simples, qui peuvent échapper au mensonge des choses aussi bien qu'au mensonge de l'intelligence, des idées, des raisons, de la culture. Ces deux sortes d'hommes simples, complémentaires les uns des autres comme un couple, composent ensemble le seul commencement vrai de la réalité humaine... Ce sont les prolétaires, d'une part, c'est-à-dire les hommes qui vivent à plein la réalité du besoin matériel, devenu pour eux un état. Et ce sont, d'autre part, ces prolétaires de l'esprit, les hommes de culture sans complaisance, intellectuels rendus à la simplicité... Ces deux types d'hommes simples sont ensemble, DES A PRESENT, l'aristocratie de la réalité humaine.* » (1)

Puisqu'ils sont des prolétaires — de l'esprit, mais des prolétaires quand même — ils devraient, en tant que groupe social, assurer la direction conjointe du Parti du prolétariat. Mascolo ne saurait en conséquence se satisfaire, par exemple, de la tâche d'élever le niveau culturel des travailleurs, non pour cette raison qu'on avance à juste titre quand on met en garde contre une certaine culture populaire, décor de la culture bourgeoise introduite en fraude dans la classe ouvrière, mais pour cette raison que « *c'est dégoûtant... d'aller, par exemple, dans les usines communiquer aux ouvriers les secrets de la peinture, de la musique et de la littérature moderne* » (p. 483)...

Voilà bien le fond et l'objectif dernier de toute cette littérature : fonder le droit des intellectuels à diriger la lutte révolutionnaire. Et parce que le Parti communiste ne l'admet pas, foin du Parti communiste, et haro sur les intellectuels qui en sont membres et acceptent une telle avanie.

(1) Souligné par nous, A.B.

Le petit bourgeois rageur est là tout entier, qui préfère calomnier le Parti de la classe ouvrière en l'accusant de nourrir de la suspicion à l'égard des intellectuels que d'analyser objectivement les rapports du Parti communiste avec les intellectuels.

Non, les intellectuels ne sont pas tenus en suspicion dans le Parti; et si d'aventure apparaissent des courants ou des idées ouvriéristes, liés à une assimilation insuffisante des exigences nationales du combat révolutionnaire de la classe ouvrière, ils sont ouvertement combattus et brisés.

Que la direction du Parti soit amenée à mettre en garde les intellectuels communistes contre des défauts persistants qui tiennent à l'origine sociale et à la condition de l'intellectuel en régime capitaliste, il n'y a pas là moins d'affection vigilante à l'égard des intellectuels que lorsque Maurice Thorez appelait les ouvriers parisiens à se prémunir d'une de leurs faiblesses : « *Autrefois régnait dans la région parisienne l'état d'esprit individualiste qui avait fait dire à Lénine : « Ce qui fait le plus de mal en France, c'est la phrase anarchiste. » Nous avons réussi à faire reculer les anarchistes et les anarcho-syndicalistes, nous avons gagné la classe ouvrière, mais il en reste quelque chose.* »

Déjà Staline avait souligné : « *Si l'on met ensemble veulerie politique, lutte pour les sièges, versatilité, absence de principes et autres traits semblables, on aboutira à une particularité commune : l'instabilité propre à la gent intellectuelle, dont cette catégorie est affligée plus que tout autre.* » (1) Ce qui répond bien à la description léniniste dans *la Maladie Infantile du communisme : « Le petit-bourgeois « exaspéré » par les horreurs du capitalisme est un phénomène social propre, comme l'anarchie, à tous les pays capitalistes. L'instabilité de ses velléités révolutionnaires, leur stérilité, leur facilité à se changer rapidement en soumission, en apathie, en fantaisie, et même en engouement, « enragé » pour telle ou telle tendance bourgeoise à la mode, tout cela est universellement connu.* » Le rappel constant de ces dangers n'est donc pas la conséquence d'on ne sait quelle malveillance. C'est la condition nécessaire pour que

(1) *Œuvres*, tome I, p. 147, Ed. Sociales.

chaque intellectuel communiste, en garde contre lui-même, surmonte, aussitôt qu'elles pointent, ces tendances petites-bourgeoises. Mascolo, vous qui cherchez une éthique, n'y a-t-il pas là tout simplement les éléments d'une morale neuve?

Mais si les intellectuels ne sont pas tenus en suspicion, bien au contraire (1), il reste que le Parti communiste ne laisse pas entamer sa conception du rôle des intellectuels dans la bataille générale et rappelle à la décence ceux qui pourraient l'oublier.

Au début du siècle, la social-démocratie s'est constituée par la fusion du socialisme scientifique et du mouvement ouvrier. Les intellectuels social-démocrates, de par leur qualification, jouèrent un rôle essentiel dans l'introduction de la conscience socialiste comme boussole du mouvement ouvrier. Encore Staline a-t-il été amené à préciser la nature des rapports des intellectuels et des ouvriers au sein de la social-démocratie d'alors.

Dans sa *Réponse au « Social-Démocrate »* (août 1905), Staline montre que *« la conscience socialiste est élaborée par un petit nombre d'intellectuels social-démocrates... Les représentants de la science sont des intellectuels comme Marx, Engels, d'autres encore, qui ont le temps et la possibilité de se placer à la pointe de la science et d'élaborer une conscience socialiste. Il est évident que l'élaboration d'une conscience socialiste est l'œuvre d'un petit nombre d'intellectuels social-démocrates qui disposent du temps et des moyens nécessaires. »*

Mais, dès ce temps-là, la conscience socialiste, si elle est élaborée par un petit nombre d'intellectuels social-démocrates, est introduite dans le mouvement ouvrier par la social-démocratie dans son ensemble : *« Comment n'arrivez-vous pas à comprendre que selon nous, selon les bolchéviks, c'est la social-démocratie qui introduit la conscience socialiste dans*

---

(1) *« Vous devez voir dans l'insistance du Parti à votre égard le signe de la très haute considération dans laquelle il tient votre propre travail... Le Comité Central vous renouvelle le témoignage de son entière confiance. »* (Laurent Casanova, *Responsabilités de l'intellectuel.)* Et puis faut-il rappeler toute la politique du Parti bolchévik à l'égard des intellectuels dès la Révolution d'Octobre ? La sollicitude de Lénine pour Pavlov, Joukovski (voir pages 48-49) ?

le mouvement ouvrier, et non les seuls intellectuels social-démocrates? Pourquoi pensez-vous que le Parti social-démocrate est composé uniquement d'intellectuels? Ignoreriez-vous que la social-démocratie compte beaucoup plus d'ouvriers avancés que d'intellectuels? » (1)

Aujourd'hui, le rôle des intellectuels est sensiblement différent. Outre leurs responsabilités proprement politiques (et comment concevoir, à la manière de Mascolo, de se dispenser des contraintes de la vie militante dans le même temps où l'on réclame la direction conjointe du Parti?), les intellectuels communistes sont invités à tenir le front qui leur est plus particulièrement réservé : celui de la pensée, de la science, de la culture. Appuyés sur le mouvement ouvrier tout entier, il leur faut, d'un même élan, travailler au rassemblement politique des intellectuels pour la défense de la culture, raison unificatrice des différents combats menés par les intellectuels pour la paix, l'indépendance nationale, les libertés et plate-forme d'unité pour les intellectuels; mener une bataille idéologique dont l'objectif est de faire triompher dans le domaine de la littérature, de la science et de l'art, les idées du Parti, les idées marxistes-léninistes, de façon à reprendre l'héritage culturel de notre peuple et à le porter plus avant, au compte de la classe ouvrière, au compte de la patrie.

Qui prétendra que ces devoirs sont ceux de « techniciens » ? Il faut y demeurer absolument étranger pour ne pas mesurer les problèmes qu'ils exigent de résoudre, l'intelligence théorique, politique et d'organisation qu'il faut déployer pour y faire face : dans le cadre de la lutte générale que la classe ouvrière et le peuple mènent sous la direction du Parti communiste pour la paix, l'indépendance nationale et les libertés, constituer la troupe de choc des intellectuels communistes les plus conscients et qu'elle se dispose aux premières lignes du combat contre l'ennemi en améliorant sans cesse ses effectifs, son moral, son équipement théorique et politique, son organisation; prendre appui sur cette troupe de choc pour convaincre patiemment par des arguments de principe et par des exemples pratiques ceux des intellectuels communistes encore hésitants à adopter les raisons du Parti et à rejoindre

(1) Staline, *Œuvres*, tome I, p. 144, Ed. Sociales.

ce combat; expliquer pour tous les intellectuels français les véritables raisons nationales et sociales de notre combat en les éclairant par des démonstrations de principe et sur des données pratiques prises à la fois dans nos résultats et dans leurs préoccupations — ceci de façon à gagner à l'alliance de la classe ouvrière et du peuple les plus avancés des intellectuels sans parti, à orienter la lutte de la masse des intellectuels porteurs des traditions nationales et à isoler ceux-là seuls qui se font les pourvoyeurs idéologiques de la grande bourgeoisie belliciste et cosmopolite.

Dès lors que leur rôle est ainsi conçu, pourquoi les intellectuels communistes seraient-ils inquiets devant leur action, inquiétude nécessaire, paraît-il, à les fonder en dignité?

Et dès lors que les intellectuels participent de cette manière à l'élaboration et à la pratique de la politique communiste, pourquoi éprouveraient-ils du regret à ne pas avoir à mettre en question la politique du Parti, mise en question conforme, paraît-il, à la nature des intellectuels?

En vérité, Mascolo méprise cette dignité des intellectuels communistes, d'abord parce qu'il l'ignore et en est incapable, ensuite parce qu'il méprise profondément la réflexion théorique. Il préfèrerait conduire-la-révolution-chez-Renault; les idées, peuh! ce n'est pas ça qui modifie le monde. (Il le déclare tout net.)

Contrairement à la conception communiste qui fait la plus grande place à la bataille idéologique dans la bataille générale, c'est devenu le lot des intellectuels petits-bourgeois que de ne plus pouvoir, parce qu'ils en ont trop joué, accorder aux idées une responsabilité éminente dans la venue d'un monde nouveau.

VI

Mascolo, que nous avons vu raisonner en sophiste impuissant, aspire donc à changer de métier; mais être communiste, ce n'est pas un métier, une situation sociale; c'est une bataille âpre pour transformer le monde.

La conclusion de Mascolo vient naturellement : se résigner à devenir professionnel de l'anticommunisme, puisque la « profession » d'intellectuel communiste lui est fermée. Les

dernières pages de l'ouvrage sont révélatrices. A la question : « *pour qui écrit-on?* », l'auteur répond : « *pour les inadaptés, ou désadaptés, ni bourgeois, ni prolétaires, c'est-à-dire pour ses amis...* » Ses amis... — exclus de Saint-Germain-des-Prés, épaves en mal d'éditeurs, agents doubles et triples, cohorte aux abois parce que la guerre n'a pas éclaté, que la Conférence de Berlin est réunie, que le titisme a fait long feu comme « révolution permanente », et que les choses menacent sérieusement de changer au profit de la classe ouvrière et de la France...

Le livre de Mascolo constitue donc, entre autres manifestations, une tentative révisionniste en vue d'attiser la passion anticommuniste et de retarder l'unité française pour une autre politique. Tout comme les commentaires, qui « en remettent » et la vulgarisent, qu'en firent Colette Audry dans *les Temps Modernes* et un rédacteur de la *n.N.R.F.* de Jean Paulhan. Cette tentative est, plus que les précédentes, vouée au ridicule et à la honte. Nous y aiderons, non seulement pour préserver la pureté de notre doctrine communiste, mais pour dénoncer les diviseurs. Et d'autres que les communistes, forts de l'expérience personnelle qu'ils ont de ces choses, sauront reconnaître avec nous quelle malfaisance anime ce genre d'entreprise.

Annie BESSE.

LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE

A la fin du mois d'octobre 1953, se tenait à Berlin, sur l'invitation du Président Grotewohl, une réunion à laquelle furent conviées les personnalités les plus marquantes du monde des arts et des lettres de la République démocratique allemande (1). *La discussion, franche, libre, familière, ne dura pas moins de sept heures. Le chef du Gouvernement y définit les principes de la politique culturelle de la R.D.A. Des écrivains, des metteurs en scène, des acteurs, des architectes, des musiciens de renom firent au président du Conseil critiques et suggestions. Les interlocuteurs furent unanimes sur un point : ils reconnurent les efforts de la République pour améliorer les conditions de vie et de travail des artistes et répandre la culture dans le peuple. Une des suggestions retenues fut celle de créer un Ministère de la Culture.*

Ce Ministère a été effectivement constitué par un décret du Conseil des Ministres du 7 janvier. C'est le poète J.-R. Becher, titulaire d'un prix national et d'un prix Staline de la paix qui a été appelé à le diriger. Il sera assisté de Fritz Appelt et Alexandre Abusch, dont on connaît en France le livre L'Allemagne jugée par un Allemand (2). *A la séance du Conseil des Ministres du 7 janvier où fut prise la décision, assistaient de nombreux écrivains et artistes, Anna Seghers, Bertold Brecht, Kuba, le sculpteur Cremer, le metteur en scène Wolfgang Langhoff, le directeur des musées nationaux, d'autres encore. Le souci du gouvernement est, en effet, d'associer à toutes ses décisions les premiers intéressés, l'intelligentsia démocratique allemande.*

Le décret qui institue le Ministère précise les buts et le ressort de celui-ci. Rien de commun avec un Ministère de l'information ou de la propagande comme nous en avons chez nous. « Le gouvernement de la R.D.A., *lit-on dans le préambule*, tient pour indispensable de... rendre accessibles au peuple travailleur les grandes œuvres du passé

(1) On a pu lire le compte rendu de ces débats dans le numéro spécial des *Lettres Françaises* consacré à l'Allemagne, n° 492, 26 novembre 1953.

(2) Editions Sociales.

dont nous sommes justement fiers... Il demande que l'on favorise par des discussions de niveau élevé, des explications sérieuses, le développement culturel de la République. Il souhaite que soient développés les échanges d'idées et la critique scientifique ».

Enfin, pour qu'aucune équivoque ne subsistât, Otto Grotewohl devait, dans l'allocution dont on lira ci-dessous la traduction, préciser la portée de la décision prise et rappeler les principes de la politique culturelle de son gouvernement.

NOTRE but, c'est de satisfaire les besoins vitaux de la population de la République démocratique allemande, de réaliser l'accord entre les Allemands pour la paix et l'unité de notre patrie : notre politique et notre vie culturelle doivent être le couronnement de cette œuvre. La nouvelle orientation de notre politique doit permettre d'assurer le plein épanouissement des forces créatrices de nos savants, de nos artistes et du peuple tout entier sur les plans culturel et scientifique.

C'est de cette conception fondamentale que nous sommes partis pour établir le projet de loi qui va être adopté aujourd'hui par le Conseil des ministres. Pourtant, quelques mois ont été nécessaires pour élaborer ce texte. Ce n'était pas du temps perdu. Une décisioin aussi importante, nous ne pouvions l'improviser. Nous ne voulions pas non plus la prendre dans le secret de nos cabinets ministériels : il fallait d'abord que la question fut soumise à tous les intéressés et discutée publiquement d'une manière approfondie.

Cette discussion a eu lieu. La presse a maintes fois rendu compte des réunions des divers groupements d'artistes, des résolutions et des suggestions adressées au gouvernement.

Le texte de loi que nous proposons aujourd'hui est dans une large mesure le résultat des échanges de vues qui ont eu lieu sur ces problèmes en République démocratique allemande au sein des organisations d'écrivains et d'artistes et dans les rangs du peuple tout entier.

Naturellement, au cours de ces échanges de vues, il n'a pas été facile de déterminer une ligne directrice commune. Il ne saurait en être autrement étant donné les aspects multiples

du problème abordé et la diversité des conceptions de ceux qui ont participé aux débats. Dans la discussion se sont même manifestées des tendances qui ne concordent pas avec les conceptions du gouvernement. Je voudrais que ces divergences me soient l'occasion de faire quelques remarques sur le projet de loi qui vous est soumis.

Des voix se sont fait entendre qui partaient de l'idée suivante : la nouvelle orientation politique signifie, sur le plan culturel, que désormais, en République démocratique allemande, toutes les directives, tous les principes démocratiques de notre activité culturelle vont être abandonnés. Chacun, disaient-elles, agira comme il l'entend et cette confusion permettra d'atteindre le but recherché : la véritable liberté de la culture. Le gouvernement ne partage pas cette conception.

Nous sommes d'avis que c'est le caractère de l'Etat qui détermine la politique culturelle d'un pays. La politique culturelle n'est pas quelque chose qui vive en vase clos, c'est l'expression la plus belle et la plus accomplie du mode de vie d'un peuple. Elle suppose certaines conditions matérielles. Si elles font défaut, il n'est pas question de culture. Au lendemain de la catastrophe terrible dans laquelle le fascisme avait précipité notre peuple, ces conditions matérielles ont été crées par la politique pratiquée par la R.D.A. Dès les premières manifestations de la vie politique et sociale organisée, après 1945, apparurent les principes économiques qui allaient constituer le fondement de notre Etat. Ce furent d'abord l'expropriation et le châtiment des criminels de guerre, leur exclusion de la vie publique; le morcellement des immenses latifundia des gros propriétaires fonciers et la remise de la terre aux paysans pauvres et aux ouvriers agricoles. Ce fut ensuite la création d'un vaste secteur économique nationalisé, où les hommes ne dépendaient plus du capital monopoliste et belliciste, mais déterminaient eux-mêmes l'utilisation des fruits de leur travail et donnaient à leur vie dans l'usine un style nouveau. Parallèlement à ces réalisations économiques s'opéra une révolution sur un autre plan : notre Etat, qui est l'Etat des ouvriers et des paysans, considéra qu'il était nécessaire, pour créer les conditions d'une liberté

réelle sur le plan culturel, de supprimer tous les privilèges, c'est-à-dire, de briser le monopole de la culture qui existait dans le passé. Il décida d'ouvrir largement les portes des écoles pour permettre la montée d'une nouvelle génération d'intellectuels, dont les possibilités avaient été jusqu'alors laissées en friche. Cette nouvelle intelligentsia était issue des rangs de ceux qui venaient de prendre la responsabilité d'assurer par leur dur labeur, la renaissance de notre Etat, je veux dire les ouvriers et les paysans travailleurs.

Mais ce n'était pas là le seul facteur déterminant de notre politique culturelle. Après avoir ouvert les portes des écoles et des Universités aux enfants d'ouvriers et de paysans, nous avons pensé qu'il ne suffisait pas d'améliorer toujours plus les conditions de vie matérielle d'un grand nombre de travailleurs de notre République. Nous avons voulu en outre qu'ils puissent élever le niveau de leur culture, et qu'elle soit pour leur vie une source d'embellissement et d'enrichissement. Au cours de ces dernières années, vous l'avez constaté, l'intérêt de la population laborieuse pour tous les problèmes de la culture a été si grand qu'il a permis l'épanouissement d'une culture populaire. Le développement des ensembles de chant et de danse, de divers autres modes d'expression artistique a montré que cette voie permettait de faire véritablement du peuple allemand la nation cultivée qu'il est en train de devenir.

Mais l'Etat doit mettre tout en œuvre pour encourager la culture et lui assurer un développement parallèle à celui de l'économie nationale. Cette nécessité imprime à l'ensemble de notre travail artistique une orientation particulière : il faut soutenir et développer tout ce qui, dans la création artistique, est de nature à augmenter la capacité de résistance, les forces morales de l'homme, de nature à lui donner le courage d'accomplir les grandes tâches qui l'attendent.

Il va de soi pour notre Etat d'ouvriers et de paysans, qui a créé les conditions économiques de l'amélioration de la vie des hommes, qui a mis fin à l'exploitation des travailleurs, que l'ensemble de notre vie culturelle ne saurait s'écarter de sa base économique; au contraire, par tout son contenu, elle doit tendre à se développer dans la même direction.

Voilà pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec les artistes qui tiennent pour justes les principes périmés de la création artistique. Si l'on excepte l'acte de création lui-même, qui est et qui sera toujours une expérience individuelle, à la place de l'individu replié sur lui-même apparaît aujourd'hui le groupe, le collectif des créateurs, qui, dans leur ensemble, ont reconnu, dans leur spécialité particulière, la justesse des principes démocratiques de notre Etat. Ces hommes ont compris qu'un Etat comme le nôtre, qui entoure d'une telle affection et d'une telle sollicitude les représentants de notre culture, doit nécessairement fonder sa politique culturelle sur des principes clairs et scientifiques.

Ce n'est jamais sans une grande joie que je me rappelle les premiers contacts que j'ai eus avec un groupe assez large d'écrivains et d'artistes : nous voulions discuter nos premières dispositions en matière culturelle. Presque tous les artistes présents trouvèrent nos conceptions extrêmement grandioses, mais pensèrent qu'elles n'étaient pas réalisables. Il leur semblait inconcevable qu'un Etat fît preuve d'une telle sollicitude organisée envers les écrivains et les artistes, qu'il se préoccupât de leur assurer la possibilité de continuer à se former, et s'employât à améliorer leur position sociale. Et aujourd'hui, voilà que nous tenons ce qui naguère nous paraissait impossible pour chose toute naturelle. Qui plus est, nous prenons conscience qu'au fond ces mesures ne suffisent plus et nous étudions ce qu'il faut faire pour améliorer encore les liaisons entre les écrivains et artistes, le peuple et le gouvernement. A ce fait, vous pouvez mesurer l'ampleur de la révolution accomplie.

Nous n'avons pas la présomption de croire que la politique culturelle de la R.D.A. ne comporte ni lacunes, ni erreurs. Des fautes, il en subsiste, c'est certain. Ce qui serait grave, c'est qu'on n'en connût point. Car c'est seulement quand on ne fait rien qu'on ne se trompe pas. Nous pensons simplement que les décisions prises aujourd'hui sont une étape vers la liquidation de ces erreurs.

Pour ce qui est de nos principes, je voudrais rappeler quelques points qui constituent les fondements intangibles de notre politique.

Premièrement, et aucun doute chez nous n'est ici possible, tout ce qui sert la guerre, la destruction, tout ce qui tend à abrutir notre jeunesse sera combattu et extirpé sans ménagement. Ceci vaut aussi pour cet américanisme barbare qui, par Berlin-Ouest, s'efforce d'envahir la République. Ces productions ne font pas partie de la culture allemande. Si la nation allemande ne tirait pas des conclusions sérieuses des négociations menées par notre gouvernement avec l'Union soviétique en août 1953, alors il faudrait craindre une troisième catastrophe. Je pense ici aux paroles de G. Malenkov à la réception d'adieu qui fut offerte à notre délégation : « *L'Allemagne peut devenir un des principaux facteurs de paix et de sécurité en Europe ou au contraire le foyer d'une nouvelle agression. Laquelle de ces deux perspectives le peuple allemand a-t-il l'intention de choisir?* » Or, on le sait, sur ce point les conceptions du gouvernement de la R.D.A. ne souffrent nulle équivoque. Il concentre toutes ses forces pour empêcher la répétition d'une catastrophe nationale semblable à celles que l'Allemagne a connues par deux fois en 30 ans.

Et voilà le deuxième point capital de notre politique culturelle : elle doit être au service de la paix. Et par conséquent, il lui faut créer les conditions du maintien de la paix. C'est-à-dire qu'elle doit travailler à faire se comprendre d'abord les Allemands pour réaliser ensuite la compréhension entre les peuples.

Sur ces points notre gouvernement ne connaît pas de compromis, et souhaite qu'il n'y en ait point. C'est pour nous un impératif de la morale et de la politique que de sauvegarder dans le sens que je viens de dire, l'avenir de notre nation.

Je pense donc que, sur les principes de la politique culturelle, nous sommes parvenus à des conceptions claires, tenues pour justes par la majorité de nos écrivains et de nos artistes. Et ce sentiment a quelque chose d'exaltant.

Je voudrais encore mentionner un quatrième point. Il s'agit de la place de l'ensemble des problèmes culturels dans la vie sociale. On ne saurait laisser à chaque individu le soin de déterminer son attitude envers les problèmes de la culture. Nous pensons au contraire que pour les travailleurs, les problèmes de la culture ont exactement la même importance que les question d'alimentation, d'habillement, de sécurité sociale.

Voilà pourquoi notre politique culturelle doit être la chose du peuple. Nous considérons que c'est une grande tâche que de rendre la culture familière aux masses et nous souhaitons que le nouveau ministère y consacre tous ses soins.

Les tâches du Ministère de la culture que nous proposons de constituer aujourd'hui sont multiples.

Un premier secteur de son activité englobe la littérature et les arts plastiques, le théâtre et la musique. Le Ministère devra travailler en étroite collaboration avec les divers groupements spécialisés et veiller à ce que le contenu humaniste, dont je parlais à l'instant, devienne réalité.

Le deuxième secteur comprend le cinéma et les arts annexes. Nous tenons ces questions pour très importantes, parce que le cinéma est un des moyens qui permettent de toucher, de la façon la plus large, l'ensemble de notre peuple. Aussi le style, le visage, le contenu artistique des films doivent-ils correspondre aux principes que j'ai exposés.

Vous savez que, ces derniers temps précisément, notre cinéma a été l'objet de grandes discussions. Loin de nous, certes, la pensée de réduire le droit de la critique et de la liberté d'opinion en ce qui concerne la discussion publique des problèmes artistiques. Mais il nous semble qu'en ce domaine surtout, la critique n'a pas été pratiquée avec toute la conscience qu'on est en droit d'attendre de quiconque embrasse les objectifs d'ensemble de notre politique culturelle. La critique n'existe pas en soi. Or, quiconque a lu ces derniers mois, les critiques de nos films, était amené à se prendre la tête à deux mains et à se demander : qu'est-ce qui se passe donc? Depuis des mois on discute publiquement la question de savoir quelle forme doit avoir le film pour qu'il éclaire toutes les manifestations de la vie et en soit la vivante expression. C'est une tâche difficile pour nos cinéastes. Mais à peine ont-ils, en hésitant, fait les premiers pas sur cette voie, qu'une critique mal orientée fond sur leur production et les déchire à belles dents. Le résultat, c'est que les intéressés se découragent et n'ont plus la force de continuer leur œuvre de pionniers. Il est naturel que les films de ceux qui se sont lancés les premiers dans cette voie présentent des imperfections. Le

cinéma lui aussi est sujet à développement. Aussi souhaitons-nous que le nouveau Ministère se préoccupe très sérieusement de ces problèmes. Nous voulons davantage de films. Et de ces films ne doivent être absentes ni la joie ni les perspectives qui permettent la réalisation des grandes tâches incombant à nos travailleurs.

Le troisième champ d'activité du Ministère, c'est le travail culturel de masse. Il conditionne la valeur de nos efforts. Car nous sommes d'avis qu'une culture qui reste enfermée dans le silence du cabinet de travail, n'a pas de valeur culturelle décisive pour le développement de notre peuple. Tout — la musique, la danse, la peinture, les grandes œuvres de notre patrimoine national — tout doit sortir des chapelles, aller au peuple.

Le Ministère est donc chargé, selon le texte du décret lui-même, « *de rendre accessibles aux couches les plus larges de travailleurs, tant à la ville qu'à la campagne, les trésors de l'art et de la science. Il appuiera l'activité culturelle des organisations démocratiques, notamment des syndicats. Il faut faire des clubs et des maisons de la culture des centres de vie culturelle intense à l'usage des travailleurs* ».

Quelles possibilités d'action un tel programme ne récèle-t-il pas! La seule construction de nos établissements culturels, de nos théâtres, des maisons de la culture et des clubs requiert la collaboration des artistes de tous ordres, de l'architecte au danseur ou au musicien. Et nous ne mesurons pas encore l'ampleur de ces possibilités.

Très importante est enfin la formation des jeunes talents et la création de conservatoires ou instituts où ils feront leurs premiers pas. Cela aussi est du ressort du nouveau Ministère.

Dernier point : les relations culturelles. « *Le Ministère*, dit le décret, *doit encourager toutes les tendances qui, dans le domaine culturel, concourent à rétablir l'unité de l'Allemagne. Il favorisera les liaisons avec les artistes et les établissements culturels d'Allemagne occidentale et prendra des mesures pratiques pour les étendre encore.* »

Sur ce point, la déclaration officielle de mon collègue Ulbricht, en date du 2 novembre, nous a donné l'occasion de préciser notre position. Elle se traduit concrètement dans le 5e point de notre programme pour le rapprochement entre

l'Est et l'Ouest. Voici ce que disait W. Ulbricht devant la Chambre du peuple : « *Le gouvernement de la R.D.A. est prêt à engager des négociations avec l'Allemagne de l'Ouest en vue d'assurer la totale liberté de diffusion, sur tout le territoire allemand, des livres, revues, films et autres productions artistiques. Nous ne faisons qu'une restriction : pas de liberté d'expression et de diffusion pour des œuvres qui présentent la guerre comme inévitable et attisent la haine entre les peuples. Afin d'établir quelles productions entrent dans cette catégorie interdite de la littérature belliciste, nous proposons la constitution d'un Comité panallemand composé des écrivains, artistes et savants humanistes les plus éminents. C'est lui qui aurait pouvoir de décision. Dans son désir de bannir des lettres allemandes cette littérature belliciste de bas étage, le gouvernement de la République se déclare prêt à respecter les décisions de ce Comité.* »

Si le Conseil des Ministres a pris la décision de créer ce Ministère actuellement, c'est qu'il importe de montrer à tous, au moment où se réunit la Conférence de Berlin, que la culture allemande dans sa totalité est le bien intangible de tous les Allemands. Nous pensons en effet que cette culture, fondée sur la langue maternelle, est le lien le plus solide, un lien que rien ne saurait rompre, entre l'Est et l'Ouest de l'Allemagne. Ce lien, il faut le renforcer encore.

Voilà donc les principes de notre politique culturelle. Mais ce sont là des paragraphes, des mots. Et si les mots se laissent imprimer sans difficulté, il faut que les hommes qui seront chargés de ce travail soient conscients de l'importance de leur mission.

La discussion nous a montré que dans les rangs des écrivains et des artistes, il existe des forces prêtes à s'adonner, avec un sincère enthousiasme et une grande largeur de vues, à la solution de ces problèmes. Elle a fait apparaître aussi la nécessité de renforcer la collaboration pratique entre les artistes et le peuple qui s'assimile la culture. Aussi est-il nécessaire de proscrire tout travail en vase clos, de discuter de ces choses publiquement. Le Ministre sera assisté d'un Conseil composé de représentants de tous les cercles d'intellectuels

intéressés qui sera chargé d'étudier les questions et de préparer les décisions.

Nous nous sommes alors trouvés devant cette question : qui ? Qui charger de ce travail ? Nous avons pensé qu'il serait bon de demander aux écrivains et aux artistes qui, dans tous ces problèmes, nous ont aidés de leurs précieuses suggestions, d'y mettre eux-mêmes la main. Ce sont eux qui créeront les conditions permettant de combler les lacunes existant encore et de parachever l'œuvre entreprise. Voilà pourquoi je propose de désigner au poste de Ministre de la Culture M. Johannès R. Becher, titulaire d'un prix national. La nomination d'un tel homme donne tout de suite son visage au Ministère. Je suis convaincu que, dans ce travail, M. Becher peut être assuré de l'aide de tous les écrivains et artistes de la R.D.A.

Naturellement, il est indispensable d'appeler à ses côtés d'autres hommes d'expérience, qui ont acquis une connaissance approfondie des problèmes culturels et ont fait leurs preuves sur le plan de l'organisation et de l'exécution pratique. Je propose comme secrétaire d'Etat M. Appelt, qui a travaillé longtemps dans l'édition et M. A. Abusch, qui a rassemblé lui aussi une riche expérience en ce domaine, par son activité au Kulturbund, notamment. Pourvoir aux autres postes n'est plus l'affaire du Conseil des Ministres, mais du Ministère lui-même qui doit être formé dès aujourd'hui.

C'est une décision importante que prend le Conseil des Ministres. Pour la première fois, nous remettons un secteur tout entier entre les mains d'hommes qui y travaillent. Ce sont les écrivains et les artistes eux-mêmes qui vont en assumer la direction. C'est une chose nouvelle dans notre gouvernement. Cela représente pour les intéressés une grosse responsabilité.

Otto GROTEWOHL.

Traduit et présenté par Gilbert Badia.

OÙ VONT LES CLASSES MOYENNES*

APRÈS le commerce et l'artisanat, nous abordons aujourd'hui les professions libérales, les fonctionnaires et les cadres de l'industrie et du commerce.

LES PROFESSIONS LIBERALES

Ce sont tous ceux qui vivent de leurs activités intellectuelles qu'ils mettent à la disposition d'autrui sous forme de services rémunérés, mais sans être salariés : médecins, avocats, architectes et toutes les professions médicales ou judiciaires. Mais aussi artistes, membres du clergé, conseillers fiscaux, professeurs libres (non salariés). Le fisc leur assimile également des personnes exerçant des professions occultes telles que faiseurs d'horoscopes et cartomanciennes, etc. D'après l'enquête sur l'emploi effectuée par l'Institut de la Statistique en 1951, ils seraient au total 290.000; ce chiffre comprend sans doute un nombre important de retraités ou rentiers qui conservent une activité réduite, mais n'ont pas voulu se déclarer oisifs aux enquêteurs; il est donc trop élevé.

L'évaluation fiscale tirée des rôles des bénéfices non commerciaux est de 140.000, mais un nombre important de personnes ne sont pas inscrites sur ces rôles, soit parce qu'elles échappent au fisc, soit parce que leur revenu n'atteint pas le minimum imposable; de plus, les 50.000 membres du clergé ne sont pas comptés.

Le chiffre auquel il convient de s'arrêter semble être de 240.000, dont notamment : 35.000 médecins et chirurgiens, 11.200 dentistes, 7.500 avocats, 3.500 vétérinaires, 8.000 architectes, 10.000 sages-femmes.

Il n'est pas facile de comparer le total actuel à celui des années antérieures, mais la comparaison est aisée pour certaines catégories particulières. La progression des médecins

(*) Voir *N.C.*, nº 51.

est constante, des 16.000 en 1901 aux 35.000 actuels; elle est d'ailleurs moins rapide en France, non seulement qu'en Union soviétique et dans les pays de démocratie populaire, mais que dans certains autres pays capitalistes; dans 14 de ceux-ci, le nombre des médecins par habitant est plus élevé qu'en France. Pour les architectes, le nombre le plus élevé semble avoir été atteint en 1939 : 8.734. Il est assez remarquable que, malgré les nécessités de la reconstruction, il ait diminué depuis la guerre. Les auxiliaires de la justice, avocats, avoués, notaires, etc. ont augmenté rapidement jusqu'en 1930 et beaucoup moins depuis. Les agents d'assurances, par contre, ont largement proliféré; ils sont passés de 6.700 en 1933 à 10.500 en 1948.

Dans l'ensemble, le nombre de personnes vivant des professions libérales (y compris les employés et les ouvriers à leur service, qui ne sont pas classés dans la catégorie, mais dont le nombre montre le degré de développement de la profession) passe de 336.000 en 1866 à plus de 700.000 en 1936, puis se stabilise et enregistre même une légère régression.

Les niveaux de revenus sont très variables. D'après les chiffres fiscaux, les médecins gagnaient *en moyenne* en 1952 un million de francs, les chirurgiens 2 millions, les avocats 600.000 francs, les dentistes 920.000 francs, les vétérinaires 750.000 francs, les architectes 1.100.000 francs. Par contre, le revenu moyen de l'ensemble des 140.000 assujettis à l'impôt sur les bénéfices non commerciaux serait à peine supérieur à 500.000 francs. Ce sont là des chiffres fiscaux. Il faut, pour les rendre significatifs, les majorer d'un coefficient de fraude. Celle-ci, bien qu'inégale suivant la profession et la situation dans la profession, est une pratique générale, admise par les agents du fisc eux-mêmes. Elle est la réaction légitime à des taux d'imposition exorbitants, calculés en prévision... de la fraude, et donc tout à fait insupportables si elle n'a pas lieu.

Il faut également garder à l'esprit qu'il s'agit de chiffres moyens autour desquels des écarts très importants sont enregistrés.

Pour les médecins, par exemple, la fraude moyenne serait d'un tiers, portant à 1.500.000 francs le revenu moyen, déduction faite de 40 % de charges professionnelles, mais ce chiffre, lui-même très inférieur en valeur constante aux revenus

d'avant guerre et plus encore à ceux d'avant 1914, n'est valable que pour la masse des médecins de quartier, ceux dont la clientèle est au régime de la Sécurité Sociale et dont le prix de consultation n'est pas supérieur à 5 ou 600 francs. Les autres, médecins des beaux quartiers, spécialistes, fraudent infiniment plus. Une enquête faite dans certaines villes de province montre que 20 % des médecins perçoivent la moitié du chiffre global des honoraires, mais ne déclarent pratiquement pas plus que leurs collègues. Chez les dentistes, la situation est analogue, environ 2.000 gagnent des sommes considérables, les autres vivent sans doute dans l'aisance, mais pour eux le prix réglementaire de consultation n'est environ que douze fois supérieur à celui d'avant guerre, alors que les prix de détail ont augmenté de plus de trente fois. Beaucoup de médecins et de dentistes cherchent une compensation par un travail intense qui risque de nuire à la qualité de leurs consultations; ajoutons les nombreuses difficultés d'installation et l'importance des capitaux qu'il faut réunir pour avoir un local professionnel et acheter les instruments nécessaires de plus en plus coûteux.

Les avocats n'échappent pas à ces différenciations. A Paris, sur 1.900 inscrits, environ 1.400 vivent effectivement de leurs professions, le titre des 500 autres étant purement honorifique; sur les 1.400, 200 gagnent des fortunes, 800 vivent convenablement et 400 végètent et vivent d'expédients. Il existe d'autre part 900 stagiaires dont la plupart ne plaident pas, sauf pour l'assistance judiciaire gratuite; ils ne gagnent leur vie et ne préparent leur avenir qu'en faisant les « nègres » des grands patrons. Cette situation crée des contradictions au sein de leur profession. C'est ainsi qu'il existe à Paris une Union des jeunes avocats, groupant environ 600 d'entre eux, qui lutte contre le monopole des grands patrons et également contre certaines traditions périmées maintenues par le Conseil de l'Ordre qui les mettent en condition d'infériorité par rapport aux agents d'affaires non inscrits au Barreau et dont le nombre et les activités n'ont cessé de se développer à la faveur de la putréfaction du capitalisme. Ils luttent également pour bénéficier de la Sécurité Sociale que le Conseil de l'Ordre avait dédaigneusement écartée.

De tels mouvements pourraient être constatés également

chez les médecins ou chez les architectes. Un nombre de plus en plus grand des premiers sont d'ailleurs fonctionnarisés (2.000 environ) et le courant vers une fonctionnarisation de la médecine se développe parmi les jeunes.

Ce courant signifie que, même dans la catégorie apparemment la plus favorisée, les conditions de travail, sinon de vie, deviennent difficiles et que les règles d'or de la profession ne bénéficient guère qu'à un groupe restreint de grands patrons et de spécialistes. A plus forte raison parmi les autres professions libérales, la recherche de la sécurité devient le souci dominant.

On pourrait citer, par exemple, les sages-femmes qui, contrairement aux règles de leur profession, sont contraintes de se mettre au service de cliniques privées et reçoivent un salaire trois à quatre fois inférieur aux versements afférents à leurs actes médicaux.

Hormis quelques célébrités, la situation des artistes n'est pas plus enviable. On connaît les difficultés du théâtre, du cinéma français. La radio et la télévision qui pouvaient servir d'appoint aux artistes sont soumises aux pires influences politiques et à une discrimination anticonstitutionnelle.

Gens de lettres, peintres et sculpteurs, musiciens, rien ne les met à l'abri des aléas d'une carrière difficile (1).

Il est donc permis de parler d'une véritable crise des professions libérales : une sorte de *prolétariat intellectuel* se forme.

De plus, l'avenir des étudiants qui se préparent à ces professions n'est plus assuré.

Nous ne parlerons pas, dans le cadre de cet article, des conditions de vie et de travail imposées à la majorité des étudiants. Nous constaterons simplement que le refus du présalaire, l'insuffisance dramatique des bourses et des constructions para-universitaires écartent des études, dans notre prétendue démocratie, la presque totalité des enfants du prolé-

(1) « *Marx a écrit que le mode capitaliste de production était hostile à certaines branches de la production spirituelle, comme les arts et la poésie. La justesse de ces paroles se vérifie maintenant mieux que jamais... L'œuvre d'art est une marchandise, un objet de spéculation : il y a une Bourse des valeurs artistiques comme il y a une Bourse des valeurs tout court...* » (Maurice Thorez, *in* Jean Fréville, *Avec Maurice Thorez*, Ed. Sociales, 1950.)

tariat. Les statistiques pour 1952 font, en effet, état des origines sociales suivantes : sur 1.000 étudiants, 153 ont des parents qui exercent des professions libérales, 164 qui sont des chefs d'entreprises industrielles et commerciales, 163 des fonctionnaires supérieurs, 109 des fonctionnaires subalternes, 78 des employés, 50 des artisans, 16 des ouvriers, 7 des ouvriers agricoles. Il apparaît donc qu'une minorité provient des milieux prolétariens, qu'une partie importante est issue des classes les plus riches et que la majorité appartient aux classes moyennes. Leurs parents peuvent les aider à poursuivre leurs études, mais au prix de sacrifices et de façon très modeste. La majorité des 250.000 étudiants se trouvent ainsi poussés à exiger l'aide légitime de l'Etat et leurs organisations adoptent une plateforme de plus en plus fermement revendicative qui constitue un fait nouveau et des plus significatifs pour la prise de conscience des classes moyennes dans leur ensemble.

LES CADRES

Nous n'envisagerons pas ici seulement les ingénieurs de l'industrie, mais l'ensemble des salariés ayant des fonctions de conception, d'impulsion ou d'organisation dans l'industrie, le commerce, la banque, les assurances, à l'exclusion des fonctionnaires d'une part, que nous étudierons plus loin, et de la maîtrise d'autre part, dont les tâches se limitent à la surveillance, à l'encadrement. Ainsi considérés, ils sont 500.000 environ.

La moitié d'entre eux appartient au secteur nationalisé et à quelques branches du commerce et de l'industrie ne bénéficiant pas de la convention collective du 14 mars 1947 qui a fixé notamment leur régime de retraite. 240.000 autres bénéficient de cette convention et relèvent de l'Association Générale des Instituts de retraite des cadres qui donne à leur sujet les renseignements suivants.

115.000 environ sont promus cadres avant 30 ans. Sur le nombre, 90.000 environ sortent des grandes écoles, et les autres bénéficient de relations ou de la situation de leur papa.

125.000 ont été promus en cours de carrière, généralement entre 30 et 50 ans. Beaucoup viennent de l'administration :

attirés par des traitements supérieurs, ils « pantouflent »; d'autres sortent du rang par mérite ou par relations.

Est-il possible de déterminer le pourcentage du nombre de cadres par rapport à l'ensemble des salariés ? L'Union des Industries Textiles a établi une progression continue : 2,5 % en 1920; 3 % en 1930; 3,5 % en 1950. On retrouve une progression analogue dans la construction mécanique et électrique, la confection, le bois et le papier, l'alimentation, le pétrole.

Il semble que ce développement n'est imputable qu'en partie au progrès technique dont les effets sont contradictoires en régime capitaliste. C'est ainsi que, dans l'industrie de la chimie, l'augmentation des cadres affectés aux recherches et installations est compensée par la diminution des cadres de fabrication. Seule une économie en constante expansion a des besoins sans cesse croissants de techniciens. Le capitalisme, lui, dans sa crise générale, s'efforce plutôt d'utiliser les perfectionnement techniques à des compressions de personnel.

Par contre, la complexité des questions fiscales, des problèmes d'organisation et de comptabilité, les formalités qui accompagnent les échanges extérieurs, le développement des services de vente et de publicité, exigent des cadres administratifs nombreux et d'ailleurs très vulnérables dans les périodes de dépression.

De même la concentration poussée des entreprises à l'époque des monopoles entraîne souvent à la fois une économie de techniciens attachés à la production et une augmentation des postes administratifs.

Pour l'ensemble des cadres, ce sont donc moins les besoins de la production que ceux de l'organisation et de la vente qui créent des postes nouveaux.

Une distinction semblable peut être faite pour leur rémunération. Les chercheurs, les techniciens de la production ont une situation amoindrie par rapport à 1938, dans une proportion analogue à celle des autres salariés. Il semble même que par rapport aux manœuvres légers, si l'on ne s'en tient qu'aux conventions collectives, la hiérarchie se soit progressivement écrasée depuis 1914.

C'est ainsi que l'avenant de septembre 1951 à la convention des ingénieurs chimistes prévoyait un début de 35.425 francs

et un traitement de 65.800 francs après vingt ans de service (80.000 francs pour les ingénieurs de recherche).

On peut citer en regard les salaires obtenus par 500 cadres, sortis ou non des grandes écoles, mais ayant passé par le Centre de Préparation aux affaires (C.P.A.), organisme créé par le patronat et destiné à donner une formation commune à ses collaborateurs les plus proches. Le revenu professionnel moyen des 500 enquêtés est passé de 1.650.000 fr. en 1951 à 2.350.000 fr. en 1952. Dès 1951, il approchait donc 140.000 fr. par mois. A ce niveau, certes, l'on ne peut plus guère parler de classes moyennes et ces exemples sortent presque des limites de cette étude. Nous ne les avons donnés qu'à titre indicatif pour montrer que si les conditions de vie de la majorité des cadres empiraient, il n'en allait pas de même pour tous : le patronat a de plus en plus besoin d'hommes de confiance, chargés de sauvegarder ses intérêts et d'accroître ses profits. Ceux-là, il sait généralement les récompenser.

LES FONCTIONNAIRES

L'ensemble des fonctionnaires de l'Etat et des collectivités locales, civils et militaires de carrière, titulaires et non titulaires, a atteint son chiffre maximum en 1947 : près de 2 millions.

L'augmentation rapide du nombre des fonctionnaires est un phénomène commun à tous les pays capitalistes. La décomposition du capitalisme concurrentiel a contribué au renforcement de l'appareil de l'Etat; les guerres incessantes, les préparations militaires, l'appareil accru de répression exigent également de nombreux fonctionnaires, particulièrement dans l'armée et la police. Et si les campagnes de la bourgeoisie ont entraîné le licenciement de plus de 200.000 fonctionnaires, en fait les tâches administratives (sauf dans quelques secteurs gonflés pendant la période de pénurie) n'ont pas diminué et n'ont pas tendance à diminuer de nos jours.

Sur les 1.763.000 fonctionnaires dénombrés en 1951, 800.000, situés entre l'indice 185 (instituteur à ses débuts) et l'indice 500, peuvent être considérés comme appartenant aux classes moyennes — ces limites devant, bien entendu, être considérées comme très approximatives.

Il est caractéristique de la situation des fonctionnaires qu'ils sont généralement les premiers visés par les gouvernements réactionnaires. Ce fut le cas en 1934 comme de nos jours depuis 1947. Par contre, en 1936 et après la Libération, les gouvernements portés au pouvoir par l'unité de la classe ouvrière leur ont accordé des avantages très évidents. Le Statut de la Fonction Publique, œuvre de Maurice Thorez, entraînait une amélioration considérable de leur situation tant matérielle que morale. Malheureusement, après 1947, ses dispositions furent constamment et de plus en plus cyniquement violées.

Voici par exemple les indices de traitement de certaines catégories de fonctionnaires en 1951 par rapport à 1938 et 1913 et ceux des prix de détail donnés par le bulletin *Perspectives* déjà cité qui, s'adressant aux milieux d'affaires, ne saurait être taxé de partialité en faveur des fonctionnaires.

Au 1er janvier 1951	*Par rapport à 1938*	*Par rapport à 1914*
Prix de détail	21 fois plus élevés	159 fois plus élevés
Traitement minimum des fonctionnaires	13,6 »	145,5 »
Gardiens de musées - début	14,4 »	124 »
— - maximum	16,6 »	115 »
Adjoint adminis. (commis d'ordre) ..... - début	14,9 »	93 »
— - maximum	15,4 »	91 »
Administrateur (sous-chef de bureau) - début	15,6 »	115 »
Professeur agrégé - début	17,6 »	125 »
Conseiller d'Etat	13,6 »	88,5 »

Seuls les instituteurs et les ingénieurs d'Etat semblent avoir maintenu leur pouvoir d'achat par rapport à 1938 (indices 20) et l'avoir augmenté par rapport à 1913 (respectivement indices 263 et 175). On s'aperçoit que, si la situation des petits et moyens fonctionnaires est particulièrement scandaleuse, les plus hauts fonctionnaires eux-mêmes sont dévalorisés (à l'exception de ceux qui, jouissant d'appuis, trouvent des compensations dans les entreprises semi-publiques, les

organismes internationaux, etc.). Ce n'est pas par hasard d'ailleurs que leur fonction est dépréciée : les monopoles espèrent pouvoir ainsi se les attacher. Ceux, encore nombreux, qui refusent d'aliéner leur liberté protestent vigoureusement contre la situation qui leur est faite.

La dévalorisation de l'ensemble de la Fonction Publique s'exprime d'ailleurs par les chiffres suivants : les crédits de fonctionnement des services civils ne représentent que 13 % de la masse budgétaire totale et 4 % du revenu national en 1953 contre 24 % et 6 % respectivement en 1948, 40 % et 8 % en 1938.

Il faut ajouter que le Gouvernement cherche à mettre en cause tous les avantages acquis par les fonctionnaires après la Libération tant sur le plan matériel que moral. Obéissant aux campagnes dont *l'Aurore* s'est fait le porte-parole, il a pris une série de décrets facilitant les licenciements et les mutations, réorganisant les retraites et passant outre aux garanties d'emploi, à la participation du personnel aux commissions paritaires, aux droits syndicaux des fonctionnaires. On connaît les réactions qui se sont manifestées cet été et qui ont forcé le gouvernement à abandonner une partie de ses projets et à relever les plus bas traitements. Les fonctionnaires moyens, dont les traitements n'ont pas été relevés, restent aussi mécontents et se dressent parfois — à tort — contre les petites catégories. Aussi bien le gouvernement cherche-t-il précisément à « braquer » les fonctionnaires les uns contre les autres afin qu'ils oublient en s'entre-déchirant les véritables responsables de leurs difficultés.

LES RENTIERS

Nous avons analysé jusqu'ici la situation des classes moyennes à partir de leurs seuls revenus professionnels. Mais ces classes sont censées épargner et faire des héritages; elles devraient donc tirer des revenus supplémentaires de leurs placements.

Avant 1914, ces revenus étaient substantiels; fonctionnaires, médecins, commerçants vivaient souvent plus de leur « portefeuille » que de leur travail. Entre les deux guerres, celui-ci

ne représentait plus généralement qu'un appoint qui lui-même a presque complètement cessé d'exister.

Chacun sait en effet que l'indice des revenus des valeurs mobilières, et plus encore des valeurs à revenu fixe et des loyers, est très loin derrière celui des prix et des profits. Les retraités, les pensionnés, les veuves ou bien tous ceux qui s'étaient retirés après avoir constitué ce qu'ils croyaient être une petite fortune, ont ainsi vu fondre leur revenu au soleil de l'inflation.

Et ceux dont le travail suffit juste à les faire vivre n'ont plus les ressources supplémentaires qui leur donnaient confort et sécurité.

CONCLUSION

Il apparaît en conclusion de cette étude que la plupart des catégories sociales citées par Marx périclitent : les rentiers ont pratiquement disparu; les petits patrons, les artisans sont moins nombreux sinon en chiffres absolus, du moins par rapport à l'activité économique générale. Beaucoup succombent dans la concurrence avec les grands capitalistes. Beaucoup d'autres sont menacés et ne gardent qu'au prix de gros sacrifices la tête au-dessus de l'eau. Il convient cependant de noter que, pour des raisons propres à la structure économique et sociale de la France, la régression de ces couches y est moins rapide qu'ailleurs et que la dernière guerre l'a considérablement freinée. Par contre, les commerçants et les autres catégories de classes moyennes se sont développés et continuent à se développer, même dans la phase ultime, dans la crise générale du capitalisme.

Il serait en tout cas erroné d'ignorer ou de sous-estimer les difficultés que les classes moyennes connaissent. Investies par le fisc, soumises aux secousses de l'économie de guerre, livrées à une compétition de plus en plus sévère, les classes moyennes sont plus particulièrement menacées dès les premiers symptômes de dépression économique. Dans de telles périodes, de plus en plus rapprochées et de plus en plus dures, avec l'approfondissement de la crise générale du capitalisme, les monopoles s'opposent brutalement aux classes moyennes. C'est ainsi qu'aujourd'hui, ils cherchent à faire supporter les consé-

quences de la politique atlantique aux ouvriers d'abord, mais aussi aux fonctionnaires, aux cadres de l'industrie, aux artisans et commerçants, sous le couvert de leurs campagnes pour la « productivité » et « l'assainissement » de l'économie française. D'après eux, le déséquilibre budgétaire serait imputable non aux dépenses militaires, mais au traitement des fonctionnaires; la fraude fiscale ne serait pas le fait des monopoles, mais celui des petits commerçants; la vie chère ne résulterait pas des hauts profits des gros producteurs, mais des charges commerciales trop lourdes dans notre pays. On retrouve de telles considérations tant dans les décrets Laniel-Edgar Faure que dans le programme de M. Mendès-France ou dans les propos des dirigeants du patronat.

Ces campagnes tendent à ruiner économiquement les classes moyennes tout en cherchant politiquement à les rejeter dans les bras des partis forts de type fasciste. Et nous devons nous rappeler à ce sujet les enseignements des maîtres du marxisme-léninisme : « *C'est une absurdité*, écrivait en effet Marx dans la critique du programme de Gotha, *de faire des classes moyennes, conjointement avec la bourgeoisie, et, pardessus le marché, des féodaux, une seule masse réactionnaire en face de la classe ouvrière.* »

Et depuis, Lénine, Staline, Mao Tsé Toung, Maurice Thorez ont constamment montré la nécessité de l'alliance du prolétariat et des classes moyennes.

La déclaration de Maurice Thorez au Congrès de Villeurbanne est aujourd'hui plus valable que jamais : « *La crise condamne* (de larges couches de la petite bourgeoisie) *aujourd'hui à une vie sans sécurité et sans avenir. Naguère, la petite bourgeoisie, même quand par son genre de vie elle se rapprochait du travailleur salarié, s'en distinguait irrémédiablement par son idéologie, par ses intérêts, par ses aspirations. Elle se tournait vers la grande bourgeoisie, où elle prenait ses directives et ses modèles. Mais, aujourd'hui, avec la crise, la petite bourgeoisie ne saurait plus avoir la même foi dans la grande bourgeoisie. Ce rentier ruiné, ce commerçant étranglé par le grand Capital, cet épargnant ruiné par les escroqueries financières, cet ingénieur sans place, cet avocat sans causes, ce bachelier sans emploi, cet architecte sans maisons à construire, ce médecin sans clients, cet étudiant sans avenir, ces intellec-*

tuels produits en surnombre par les universités bourgeoises comme ces denrées que le capitalisme doit détruire en les jetant à la mer, comment se sentiraient-ils solidaires d'une grande bourgeoisie qui les accule au dénuement et au désespoir? » (1)

Les responsables de l'exploitation et de la misère ne sont, en effet, pas les fonctionnaires, les petits boutiquiers, mais les monopoles capitalistes avec leurs profits sans cesse croissants, et l'Etat au service des monopoles avec ses impôts et ses taxes pour préparer la guerre.

Certes, il existe de lourdes imperfections dans le système de distribution, qui tiennent aux tares du capitalisme. Il existe de gros intermédiaires qui s'entendent pour tenir le marché, faire les prix; il existe de gros marchands de bestiaux, des expéditeurs, des commissionnaires qui spéculent et sont les véritables maîtres du circuit de distribution. Cet état de choses doit être dénoncé. Mais les petits boutiquiers, les artisans, eux, doivent être au contraire défendus contre les taxes, contre les privilèges fiscaux des grosses sociétés, contre la rapacité de leurs propriétaires.

Il nous appartient donc de démasquer la double mystification entretenue par les monopoles à l'égard du prolétariat d'une part, et à l'égard des classes moyennes elles-mêmes d'autre part. D'abord, afin de ne jamais laisser dévier l'action du prolétariat contre les classes moyennes, ce qui émousserait d'autant l'assaut qu'il doit livrer aux monopoles et le laisserait isolé. Ensuite, afin de ne pas laisser se développer dans certains secteurs des classes moyennes les campagnes du genre de celle de *l'Aurore* contre les ouvriers (« qui ne sont jamais contents, qui sont toujours en grève... ») ou contre d'autres secteurs des classes moyennes, les fonctionnaires par exemple, qu'on oppose aux commerçants (ou vice-versa), campagnes qui tendent à masquer les véritables ennemis des classes moyennes.

Dans ce dernier domaine, un grand travail reste à faire; à la tête des principales organisations des classes moyennes se trouvent en fait des hommes *au service des monopoles*, qui multiplient précisément les tentatives de diversion et de mysti-

(1) *Œuvres*, tome XI, pages 32-33.

fication et qui trouvent un écho favorable auprès de ceux qui profitent encore du capitalisme. Nous avons vu, en effet, qu'une minorité de médecins, d'avocats, d'architectes avaient une clientèle de grands bourgeois, que certains cadres avaient toute la confiance des grands patrons, que certains commerçants également avaient des intérêts communs avec les monopoles, dont ils sont parfois les distributeurs exclusifs ou les porte-parole dans les organisations professionnelles.

La protestation des autres grandit, celle des jeunes avocats ou des médecins de quartiers, celle des petits commerçants, des petits industriels, des artisans, celle des ingénieurs, des fonctionnaires qui, les uns et les autres, ne parviennent plus à maintenir leur niveau de vie. Nous devons les aider à comprendre que leurs difficultés sont nées de la préparation à la guerre, et que celle-ci est elle-même liée à un régime en pleine décomposition qui ne peut plus sauvegarder leurs intérêts et qui ne défend même plus l'indépendance de la nation.

Comment ne constateraient-ils pas les effets désastreux sur les petites entreprises des campagnes de « productivité » à l'américaine et les menaces que fait peser sur l'ensemble de notre industrie la politique d'intégration européenne, mettant en danger non seulement la classe ouvrière, mais aussi les ingénieurs et les milliers de petits patrons qui ne parviendraient à surnager ? Comment ne leur apparaîtrait-il pas que l'intérêt des classes moyennes est donc de s'unir à la classe ouvrière pour sauvegarder l'indépendance nationale et préparer un avenir qui garantisse leur développement et leur sécurité ?

Claude ALFAND et Claude VINCENT.

errata

Plusieurs coquilles se sont glissées dans l'article de Maurice Mouillaud, Les Mythes de Von Salomon, publié dans notre numéro 50.

Page 24, il s'agissait évidemment du « putschiste du coup Kapp-Lüttwitz » et non pas, et pour cause, du « parachutiste ».

Page 28, il fallait lire : « depuis l'ouvrage de M. Stéphane » et non pas « de Salomon ».

Page 27, lire « sous la couche peu profonde de l'Etat libéral » et non « sous la couche profonde ».

L'ÉLABORATION DU NÉO-RÉALISME DANS LE CINÉMA ITALIEN

PENDANT la guerre, entre 1940 et 1944, le cinéma de propagande fasciste, variqueux et gonflé, ne valut pas mieux que le cinéma hitlérien. Mais, dans des studios alors encombrés par d'abondants réalisateurs commerciaux, on vit après 1940 se manifester un certain nombre de jeunes réalisateurs qui furent à la fois fervents de l'art du film et adversaires plus ou moins déclarés du régime.

Une grande influence fut alors exercée sur eux, notamment par l'antifasciste militant Umberto Barbaro, qui publia ses traductions de Poudovkine tandis qu'une revue, *Bianco e Nero*, publiée par le *Centre expérimental* (1) et dirigée par Luigi Chiarini, devait contribuer, dans un esprit peu fasciste, à cristalliser la nouvelle école italienne.

La période où commence à se manifester une jeune génération de réalisateurs est encore celle où l'Axe triomphe. Les nouveaux venus n'osèrent pas imaginer l'audace de films ouvertement opposés au fascisme. Ils se contentèrent de refuser ses commandes de propagande, en même temps que les comédies légères à la mode à Budapest, sous le régime de Horthy, et qu'ils appelaient « *films aux téléphones blancs* ». Ils se tournèrent le plus souvent vers des sujets empruntés à la littérature italienne traditionnelle du XIX[e] siècle qu'ils adaptèrent dans un style soigné, élaboré et très intellectuel. Leur souci quasi exclusif de la forme les fit qualifier de *calligraphes* par le jeune et ardent critique de la revue *Cinema*, Giuseppe de Santis, le futur réalisateur de *Riz Amer*. La *calligraphie* fut bien le trait commun qui unit alors des

(1) Le Centre, école de cinéma, avait en Italie le rôle qu'eut depuis l'I.D.H.E.C. en France.

tempéraments aussi divers que Mario Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Fernando Poggioli, Gianni Franciolini et Luigi Chiarini, directeur du *Centre expérimental*.

Mario Soldati fut le premier en date des *calligraphes*. Excellent écrivain, ce Turinois avait collaboré avec son ami le Milanais Alberto Lattuada à quelques-uns des meilleurs scénarios de Camerini (*Les hommes quels muffles*, *Il Signor Max*). Après s'être essayé à la réalisation avec *Deux millions pour un sourire* et *Dora Nelson*, Soldati fit ses véritables débuts en adaptant *Piccolo Mondo Antico* (*Le petit monde d'autrefois*, 1941), le plus célèbre roman de Fogazzaro, écrivain catholique contemporain de Paul Bourget. Le soin extrême apporté aux costumes, à la mise en scène, à la photographie donnèrent une image sensible de l'Italie à l'époque du Risorgimento, ce dont le loua l'exigeant adversaire des *calligraphes*, Giuseppe de Santis : « *Pour la première fois avec* Piccolo Mondo Antico, écrivait-il, *nous avons vu dans notre cinéma un paysage non point exceptionnel ou goulûment pittoresque, mais en correspondance profonde avec l'humanité des personnages, par son apport émotif ou par sa correspondance avec leurs sentiments. Nous pensons notamment au départ de Fernando, à l'aube, pour Milan. Louise qui l'accompagne reste sur la rive et le regarde s'éloigner dans le reflet du paysage qui ondule avec les mouvements de la barque qui traverse le lac Majeur... Qu'on se souvienne par contraste combien dans le film de Duvivier*, Carnet de Bal, *ce même paysage des Iles Borromées était conventionnel et sans âme... Le paysage n'a aucune importance si l'on n'y trouve pas l'homme, et inversement...* »

Si éloigné qu'il fut alors du *néo-réalisme*, Mario Soldati contribuait par *Piccolo Mondo Antico* à ouvrir la voie au nouveau cinéma italien par un recours (encore limité) aux traditions culturelles et à l'atmosphère nationale. Mais une nouvelle adaptation de Fogazzaro, *Malombra*, ne marqua pas un progrès sensible, encore que, par un souci vériste intéressant, Soldati eut surtout réalisé son film, en extérieurs comme en intérieur, dans le parc et le château du Lac de Garde où le romancier avait en 1890 situé son intrigue.

C'était un drame psychologique et fantastique où une jeune châtelaine recluse, s'identifiant par une sorte de metempsy-

cose à un ancêtre adultère, finissait par assassiner, avant de se suicider, le précepteur qu'elle aimait. Giuseppe de Santis condamna dans *Malombra* « *la froideur dramatique absolue... le marasme romantique ampoulé... les paysages splendides incapables de jouer un rôle expressif... les vaines complaisances formelles... bonnes à épater le bourgeois... le travail juste destiné à intéresser dans le futur les esthètes et les historiens du costume.* »

Mais le critique de la revue *Cinema* ajoutait : « *Ne crions pas à la faillite... Si les erreurs de Soldati doivent être seulement considérées sous l'angle de leur valeur de recherches, nous ne devons pas désespérer de le voir construire demain une nouvelle œuvre sur des bases solides.* »

Les défauts de Soldati furent portés plus loin encore par son ami et collaborateur Alberto Lattuada quand il débuta dans la réalisation avec *Giacomo l'Idéaliste* (1942) adaptant un roman du vériste De Marchi, écrivain milanais mort en 1900. Lattuada, ancien architecte-décorateur, avait, avec son ami Luigi Comencini, formé une cinémathèque privée où il avait sauvé quelques-uns des chefs-d'œuvre passés. Il était tout pénétré des classiques du film et, se grisant de recherches formelles, il en oublia un sujet, assez valable. Giuseppe de Santis attaqua avec vigueur sa *calligraphie* : « *Une fois de plus*, écrivait-il, *le cinéma italien se prête à un déplorable retour en arrière par un inutile* « prétextisme » *s'abreuvant aux sources littéraires du XIX^e^ siècle. Une fois de plus, nous devons dénoncer ce mariage entre le cinéma et la littérature comme totalement aride et stérile, frigide et inintéressant... En adaptant De Marchi, Lattuada a renversé les termes (d'une préface à un livre du romancier disparu, et qui disait)* : « L'art lui sert à clarifier les hautes significations de la vérité commune et les sévères leçons de la vie. Il fut un vériste qui ne s'égara pas vers les malsaines et fausses recherches de style et de sentiments, mais qui scrutait attentivement le vrai pour le reproduire... » *En effet, Lattuada a vidé le roman de son contenu véritablement humain, il a donné la prédominance à des épisodes secondaires quand ils pouvaient lui permettre de démontrer ses talents de dilettante et de* calligraphe. *Ainsi s'est-il montré photographe plus que réalisateur...*»

On devine que les qualités de Lattuada rendent encore plus grande l'irritation du jeune de Santis. Cette sévérité n'empêcha pourtant pas le nouveau réalisateur de se griser plus encore de vaine technique dans *La Flèche dans le flanc* (*La Frechia nel fianco*, 1944).

Le plus frénétique des *calligraphes* fut le jeune Renato Castellani, débutant dans la réalisation après avoir été le scénariste de Camerini et Blasetti. Son premier film, *Un coup de pistolet* (*Un colpo di pistola*, 1941), adapta Pouchkine avec un brio où l'on devina le talent du futur réalisateur de *Deux sous d'espoir*, mais avec un maniérisme que dénonça violemment Giuseppe de Santis : « *Au lieu d'une épopée romantique en marche vers le réalisme, Castellani et ses scénaristes ont choisi la route d'un néo-classicisme hollywoodien bon pour les revues de music-hall. Pouchkine décrivait une société hautaine et mélancolique, fossoyeuse de soi-même... et ils ont substitué à ce tableau une arabesque prétentieuse et démodée, noyée dans les ombrelles, les brandebourgs et les volants de dentelle. Le public ne s'y trompera pas : ces colonnes d'ivoire, ces candélabres d'albâtre sont une projection gigantesquement agrandie de ce que furent, dans la part la plus bourgeoise de notre cinéma, ces fameux « téléphones blancs » aujourd'hui si décriés. Voilà le jeu le plus triste et le plus désolant auquel il nous ait jamais été donné d'assister que cette belle* calligraphie... »

Le succès qui accueillit *Un coup de pistolet* chez tout une autre partie de la critique engagea Renato Castellani plus avant encore dans l'impasse que le jeune de Santis appelait avec humour « *paresse formaliste-intellectualiste-pittoresque* ». Il se noya littéralement dans les froufrous 1900 avec une *Zaza* (1943) où, selon Antonio Pietrangeli : « *chaque mouvement fut mesuré au millimètre dans un frénétique carrousel de travellings, parmi les guipures, les rideaux blancs et les bas noirs...* »

Giuseppe de Santis s'irritait exagérément de voir les *calligraphes* utiliser des sujets prétextes pour se livrer à des jongleries formalistes et vaines. Sa colère était d'autant plus grande que le groupe avait, le premier, apporté l'espérance d'une nouvelle école italienne. Leurs éperdues recherches de dentellières avaient pourtant un mérite certain : tous ces

jeunes cinéastes refusèrent de servir la propagande fasciste qu'acceptèrent les *documentaristes*, autre nouveau courant italien.

L'initiateur du mouvement avait été le capitaine de corvette de Robertis, chef du Service cinématographique au Ministère de la Marine. Après s'être essayé au théâtre, il débuta au cinéma par *S.O.S. 103* (*Uomini sul Fondo*, 1940) dont il définit ainsi la conception : « S.O.S. 103 *fut pour moi un film didactique. Peu avant la guerre, trois sous-marins, français, anglais et allemand, coulèrent à peu près en même temps, et on s'aperçut qu'en matière de sauvetage notre marine était à l'avant-garde. On pensa qu'il fallait le faire savoir au grand public par un film qui exposerait ce fait avec le maximum de clarté sous une forme dramatique.* S.O.S. 103 *se borna donc à l'histoire d'un sauvetage. La psychologie tint peu de place dans le récit et ne fut effleurée que dans ses rapports avec la situation dramatique : le destin des hommes lié à celui du navire* » (1).

Le scénario avait été écrit par de Robertis, en collaboration avec Roberto Rossellini qui avait accepté précédemment de collaborer au film de propagande pour la guerre d'Abyssinie, *Luciano Serra, pilote*, réalisé pour Vittorio Mussolini par Alessandrini.

Rossellini avait ensuite dirigé quelques courts métrages, comme *Fantaisie sous-marine* (1940) où il utilisait comme « *acteurs* » les poissons d'un aquarium. La guerre n'intervint pas dans *S.O.S. 103*, présenté comme une propagande pour « *la vie héroïque des sous-mariniers* », parce que la conception du scénario était antérieure à l'entrée de l'Italie dans les hostilités.

S.O.S. 103, débarrassé par là d'une gênante propagande, fut une réussite.

Les partisans du documentarisme étaient alors nombreux en Italie, influencés à la fois par les amis anglais de Grierson et par les ouvrages théoriques soviétiques. Ils contribuèrent au succès de *S.O.S. 103* après lequel le scénariste Rossellini put débuter comme réalisateur de *Nave Bianco* (*Le Navire Blanc*, 1942). Après avoir rompu avec Rossellini, de Robertis entre-

(1) Dans la revue *Cinema*, 1943.

prit *Alpha-Tau* défini par lui comme « *un film de guerre... Sans aucune concession... mettant en jeu des éléments militaires vrais, pris dans la vie réelle de la guerre. Un film historique, ou plutôt un document historique qui conservera dans les temps à venir son caractère de matériel vivant. Dans dix ans ou dans vingt ans, on le présentera à la nouvelle génération en lui disant : « Voilà comment étaient les combattants, les héros de cette guerre-là.* »

Si l'on pouvait encore garder quelque doute sur le sens de ces affirmations présomptueuses, le nouveau film de de Robertis *Uomini del Cielo* (*Hommes du ciel*, 1943-1944) mit les points sur les i. Le réalisateur proclamait bien haut : « *Mon film veut soutenir et promouvoir un esprit fondamentalement optimiste en montrant comment — jusque dans les répercussions les plus tragiques de la guerre — les combats exercent une action bénéfique sur les esprits de ceux qui ne se sont pas soustraits à l'expérience suprême que la vie destine fatalement à chaque homme.* »

De Robertis plaçait donc son film sous le patronage direct de Mussolini, dans un texte qui paraphrasait le slogan alors inscrit sur tous les murs d'Italie, avec ce pari stupide : *Vincere !* (Vaincre).

Les deux films de guerre de de Robertis furent très inférieurs à son émouvant *S.O.S. 103*. L'homme montrait ses limites, sa sécheresse, son peu de sensibilité et d'intelligence. Le lieutenant de vaisseau devait rester fidèle à Mussolini après la chute du Duce et sa délivrance par les S.S. de Skorzeny. Le réalisateur suivit en effet le Ministère de la culture « républicain-fasciste » à Venise, où Pavolini essayait de prolonger la vie du cinéma mussolinien.

Plus intelligent et plus souple que de Robertis, Rossellini dut pourtant mettre son *documentarisme* au service de la propagande de guerre. Après le succès du *Navire Blanc*, il dirigea *Un pilote revient* (*Un pilota ritorna*, 1943) où l'acteur Massimo Girotti incarna un aviateur prisonnier de guerre en Afrique. La seconde partie était la meilleure qui montrait la vie des camps de prisonniers dans des tableaux où se sentait l'influence de Renoir et de *La grande Illusion*. Le film se terminait par une envolée lyrique où le pilote, du haut d'un avion, voyait à la fois tous les paysages d'Italie.

L'Homme de la Croix (*L'uomo alla Croce*) fut commandé à Rossellini par la « *Section des films politiques et de guerre* » récemment instituée pour la propagande fasciste par Pavolini et Mussolini. Son sujet était les exploits d'un aumônier italien qui, sur le front russe, lâchait bientôt sa croix pour combattre avec les chemises noires pour l'anéantissement des « rouges ».

Le film fut, selon la publicité, « *interprété sur le front russe par un groupe de combattants anonymes* » (1). Mais Giuseppe de Santis put assimiler son *documentarisme* à la *calligraphie* en leur donnant comme dénominateur commun « *les revues hollywoodiennes de music-hall* ». Et le jeune critique ajoutait : « *Pour une fois, Rossellini a voulu aborder une intrigue dramatique et il est tombé dans le vague, dans le travail anonyme. Dans l'isba russe où, au début, viennent se réfugier les soldats italiens, tous les éléments réunis là pour créer une ambiance appartiennent à une terminologie déjà largement utilisée dans les romans populaires type* Mystères de Paris *ou* Deux Orphelines. »

Les erreurs de la tendance qu'on appelle parfois en littérature *naturalisme photographique* se trouvèrent surpasser en définitive les erreurs du *formalisme calligraphique*. Dans les deux cas, la pression des circonstances avait conduit les nouveaux cinéastes italiens à dédaigner la réalité sociale, à prendre le prétexte de sujets médiocres ou ignobles ou a servir la propagande pour mettre en avant des trucs de style. Les délirantes décorations de studio comme la formule décors « *vrais* », détails « *vrais* », personnages « *vrais* » aboutissaient à des mensonges après tout identiques.

L'Homme de la Croix fut présenté à Rome en juin 1943 (2). Ce mois-là, on put acheter en même temps dans les kiosques le numéro de *Cinema* où Giuseppe de Santis dénonçait audacieusement les erreurs de Rossellini et les journaux où le Duce

---

(1) Nous ne sommes pas certains que le film ait bien été réalisé en U.R.S.S., car, l'année de Stalingrad, le pays se prêtait assez peu aux mises en scène. Des acteurs professionnels participèrent au film, dont le héros fut interprété non par un soldat italien choisi dans l'armée, mais par un architecte ami de Rossellini.

(2) Et retiré peu après des écrans, la situation des fascistes en U.R.S.S. devenant catastrophique.

déclarait que « *l'ennemi, jouant sa dernière carte, allait tenter d'envahir l'Europe* ».

A dire vrai, c'était le fascisme qui perdait la partie. Le 5 février, le jour où Goebbels ordonnait une semaine de deuil après la défaite fasciste de Stalingrad, Mussolini privait de leurs titres de Ministre son gendre Ciano et Pavolini, jusque-là grand maître du cinéma italien. Ce remaniement fut le premier signe apparent que les remous populaires et les défaites ébranlaient la hiérarchie fasciste. En mars 1943, le Parti communiste italien, réalisant l'unité d'action avec les socialistes nenniens, était à la tête des violentes grèves générales de Milan et Turin, qui durèrent plusieurs jours et portèrent le coup décisif au régime. Les possédants, soutiens du fascisme, s'affolèrent et envisagèrent des solutions de rechange. Les conflits entre les hauts dignitaires fascistes s'exaspérèrent. Le 25 juillet, alors que les combats se poursuivaient en Sicile contre les troupes alliées qui y avaient débarqué le 10, Mussolini se trouva contraint de donner sa démission. Le gouvernement Badoglio fut marqué, six semaines durant, dans tout le pays, par une véritable explosion populaire antifasciste. L'an XXI de l'ère fasciste avait marqué la fin du régime.

La revue *Cinema* publia au lendemain de la chute de Mussolini une sorte de manifeste qui disait : « *Jusqu'ici notre revue n'a pu donner du cinéma qu'une vision seulement technique et esthétique. Elle était obligée de se tenir en marge pour réussir à développer une critique sévère et un goût ennemi des compromis. Et il faut reconnaître qu'elle n'a jamais pu influencer profondément le cinéma italien, qu'elle a dû l'abandonner à son schéma de la* Maîtrise (*froid mariage de l'esthétisme et de la technique*). *Ce qui arriva à notre revue ne fut pas un phénomène isolé, mais pour ainsi dire la conséquence d'une triste fatalité historique qui confinait l'œuvre d'art à son côté extérieur.*

Le peu que nous avons réussi à accomplir dans un sens éducatif et d'avant-garde, il nous faut avouer maintenant que nous avons pu seulement y parvenir grâce à une tactique souple et en définitive souterraine, la seule qui pouvait nous permettre de surmonter le grave handicap d'un nom qui était tout un programme, programme qu'il n'eut d'ailleurs jamais les moyens ni la force d'imposer... »

Le personnage ainsi visé était Vittorio Mussolini, quelques jours auparavant encore directeur de *Cinema*, « *organe de la Fédération fasciste du spectacle* ». Au moment où parut ce manifeste, les journaux italiens publiaient des caricatures où les fascistes lavaient leur chemise à l'eau de Javel pour la blanchir. Mais on aurait eu tort de penser que *Cinema* se targuait à tort de Résistance. Le nom de Vittorio Mussolini avait été, plutôt qu'un *handicap*, une couverture à l'action persévérante et concertée de jeunes gens, antifascistes organisés et résolus, rassemblés au début par le hasard, mais qui transformèrent dès 1940 la revue en un bastion de combat, où s'élaborèrent les théories néo-réalistes. Ainsi abrités, deux jeunes rédacteurs de *Cinema*, Gianni Puccini et Domenico Purificato, purent orienter la revue dans un sens antifasciste, avec la complicité de Francesco Pasinetti, professeur d'histoire de Cinéma au Centre expérimental.

Après 1940, sa tendance jusque-là très souterraine fut renforcée par des jeunes recrues, de plus en plus nombreuses : Giuseppe de Santis, Mario Alicata, Guido Aristarco, Glauco Viazzi, Carlo Lizzani, Ugo Casiraghi, Michel Ange Antonioni, etc. De Santis avait été formé par le *Centre expérimental*. Les autres venaient des G.U.F., ces « groupements universitaires fascistes », bien moins mussoliniens que ne l'annonçait leur titre. Sous le couvert de discussions culturelles, les militants communistes y menèrent une propagande voilée, mais persévérante et solide, qui contribua à transformer certains G.U.F. (notamment à Rome et Milan) en pépinières d'antifascistes (1).

Lorsqu'on étudie attentivement la collection de *Cinema*, on y voit, avec dix ans de recul, s'édifier jour après jour, dans un combat critique vigoureux, la tendance maintenant appelée néo-réalisme. L'expression fut lancée dès 1943 par Umberto Barbaro dans le périodique *Il Film*. Ce scénariste et documentariste antifasciste militant n'était pas seulement le parrain,

(1) Le Parti communiste italien avait, avant la guerre, conseillé à ses membres de militer dans certaines organisations fascistes de masses (syndicats, G.U.F., etc.) pour y faire pénétrer leur propagande. Pendant la guerre, Puccini, Purificato, de Santis, Viazzi, Lizzani, étaient ou devinrent membres du Parti communiste alors clandestin.

mais le père spirituel du néo-réalisme, sur le terrain esthétique et théorique.

Professeur au *Centre Expérimental*, Barbaro y tint pendant la guerre un rôle considérable (remplaçant souvent à sa direction son ami Chiarini, très absorbé par ses mises en scène). Le film que Barbaro projetait alors le plus souvent à ses élèves-réalisateurs (parmi lesquels de Santis, qu'il forma) était *le Cuirassé Potemkine*. La base de son enseignement était, avec Poudovkine (dont il avait publié jadis des traductions italiennes), les récents travaux théoriques soviétiques. Dans ses leçons et ses articles de *Bianco e Nero*, il combattit avec conscience et lucidité pour un réalisme socialiste italien (qu'il se garda bien de nommer ainsi) et contre le formalisme (qu'il appela par son nom). Notamment il s'élevait avec vigueur contre une interprétation purement formelle des théories du montagne chez Eisenstein et Poudovkine. Le combat stratégique mené par Barbaro sur le terrain de l'esthétique fut la base théorique indispensable aux escarmouches tactiques menées par les polémistes de *Cinema*.

A travers ces publications qui élaborèrent sous Mussolini les théories du néo-réalisme, on peut aujourd'hui clairement distinguer les principales sources du mouvement : l'enseignement soviétique, l'influence française, le vérisme littéraire, certains films italiens de la période 1910-1920, enfin le théâtre populaire dialectal.

La ferveur avec laquelle les néo-réalistes se tournèrent vers le cinéma soviétique (et qui se manifesta dans *Cinema* même après juin 1941) se fonda d'abord sur les écrits de Poudovkine traduits par Barbaro, et devenus livres de chevet pour les jeunes cinéastes. Seuls *Les Joyeux Garçons* d'Alexandrov et *Les Nuits de Saint-Pétersbourg* de Rochal avaient été (jadis) projetés dans les cinémas italiens. Il existait à Rome ou à Milan des copies uniques de *Potemkine* et de *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, de *la Fin de Saint-Pétersbourg* et de *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine, mais bien rares furent les initiés qui purent alors les voir en secret. Faute de films, on se

retournait vers les livres. On scrutait passionnément les articles et les photographies publiés par les revues italiennes ou françaises (1).

En dépit de ce *black-out*, les théories soviétiques pénétrèrent de nombreux esprits, soit directement, soit à travers l'influence qu'elles avaient exercée sur les cinémas anglais et français (2).

L'influence du cinéma français fut d'autant plus considérable que la guerre n'interrompit pas les échanges cinématographiques avec Paris. Quand, dans le courant de 1942, les films américains furent retirés des programmes, les films français en représentèrent la part étrangère la plus importante, Goebbels ayant été incapable en Italie comme en France d'imposer ses films au public (3). Les jeunes cinéastes italiens se tournèrent avec une admiration enthousiaste vers René Clair (*A nous la liberté*, *Sous les toits de Paris*), vers Duvivier (*Pépé le Moko*, *La belle équipe* en version mutilée), vers Carné (révélé aux environs de 1940 par *Quai des Brumes*, *Drôle de Drame*, *Le Jour se lève*), et surtout vers Renoir. Pour faire autoriser ces films les intellectuels antifascistes livraient avec la censure de longues batailles souvent victorieuses.

Le meilleur réalisateur français de l'avant guerre était connu en Italie par *La Chienne* et *Les bas-fonds*, mais surtout par les projections de *La Grande Illusion*. Son regrettable séjour à Rome en 1940-1941 avait contribué à accroître son influence sur les jeunes cinéastes qui saluèrent, en 1942, *La Bête Humaine* comme un chef-d'œuvre. A travers Renoir, la meilleure part du réalisme français à l'époque du Front

---

(1) Quelques semaines avant l'agression mussolinienne contre la France en avril 1940, à Milan, Alberto Lattuada et Luigi Comencini, organisèrent, (malgré les menaces fascistes) une représentation mi-publique de *La Grande Illusion*, film interdit par Mussolini. Au moment où les prisonniers chantent *La Marseillaise* le public italien, d'un élan unanime et non concerté, et malgré les policiers en chemise noire, se leva d'un seul coup et chanta lui aussi, en chœur, *La Marseillaise*.

(2) La revue française *Commune* qui, avant la guerre, pénétra légalement en Italie, avait été pour certains jeunes Italiens antifascistes le moyen de connaître les discussions menées dans les milieux littéraires soviétiques sur le réalisme socialiste et le formalisme.

(3) *Cinema* tourne ouvertement en dérision Veit Harlan qu'il appelle « le Cecil B. de Mille allemand », et les films hitlériens sont syatématiquement critiqués.

Populaire devait contribuer fortement à la naissance du néo-réalisme. L'influence de Renoir fut surtout marquée sur Rossellini et Visconti (son assistant pour *La Partie de Campagne*), René Clair jouant un rôle déterminant sur la formation de de Sica et Zavattini. Les jeunes cinéastes italiens admirèrent aussi avec passion (et parfois sans un grand discernement) dans d'autres pays étrangers certaines personnalités (plutôt que des écoles) : Chaplin, John Ford, Stroheim, Sternberg, Carl Dreyer, Pabst et même Willy Forst. Mais les erreurs des *calligraphes* démontrèrent bientôt le danger de se fier au seul enseignement étranger, et les jeunes cinéastes se tournèrent vers les anciens films italiens conservés par les cinémathèques. Sous l'influence d'Umberto Barbaro, ils découvrirent d'incontestables beautés dans les vieux films policiers de Ghione : *Za la Mort* et les *Souris Grises*, dans *Assunta Spina* de G. Serena, dans *l'Histoire d'un Pierrot* de B. Negroni, et surtout dans *Sperduti nel Buio* du vériste Nino Martoglio. Les films anciens vinrent ainsi compléter l'enseignement national tiré des réussites contemporaines de Blasetti et Camerini.

On se tourna enfin vers les spectacles populaires dialectaux toujours vivaces dans toute l'Italie. Le Napolitain Eduardo de Filippo avait apporté beaucoup au meilleur film de Camerini, *Le chapeau à trois pointes*. Zavattini rêva pendant la guerre de fonder un comique italien avec les acteurs dialectaux : Macario, Toto, les de Filippo, etc.

En même temps un recours à la littérature nationale s'adressa surtout à Giovanni Verga, le grand vériste italien, contemporain de Zola, qui peignit dans ses *Contes rustiques* et dans *Les Malavoglia*, la dramatique misère du Midi Italien (1). *Cinema* devait consacrer à Verga et le cinéma une importante série d'articles d'Alicata et de de Santis.

Comment se lièrent ces diverses influences pour aboutir à une doctrine néo-réaliste, on le comprend clairement quand

(1) Verga, dont le fascisme s'efforça de rejeter l'œuvre dans l'ombre, est moins connu en France que dans les pays de langue anglaise où D.-H. Lawrence se fit, vers 1920, son introducteur et traducteur. Pour la France, la réflexion d'un rédacteur de *Cinema* reste valable : « *A quelqu'un qui me demandait si le conte de Verga*, Cavalleria Rusticana, *lui avait été inspiré par l'opéra comique de Mascagni, je répondis avec un douloureux effort : non, il l'a pris dans la vie.* »

de Santis écrit, par exemple, après avoir vu *La Bête Humaine:* « *On dit que Giovanni Verga se découvrit lui-même en lisant* Madame Bovary, *après le journal d'un capitaine au long cours... Nous exprimons l'espérance que* la Bête Humaine *aide nos réalisateurs, non pas à se découvrir eux-mêmes, mais à ouvrir leurs yeux sur le monde de la poésie.* »

Utiliser les enseignements mêlés de Renoir et de Verga, c'était pour le jeune critique ouvrir d'abord les yeux sur la réalité italienne. La poussée de la réalité italienne, du formidable courant populaire contre le fascisme et la guerre qui devait amener la chute de Mussolini inspira dès 1942-1943 de véritables manifestes du néo-réalisme. Giuseppe de Santis écrivait par exemple, après avoir durement critiqué *La Mégère apprivoisée* de Poggioli : « *Nous combattons depuis un certain temps déjà dans la rubrique de critique de* Cinema *pour un réveil de conscience qui se dirige vers le réalisme. Nos lecteurs ont déjà compris qu'une telle tendance ne saurait se limiter, comme on le fait communément, aux seuls noms des Dupont, Renoir ou Carné, mais aussi se rattacher par-dessus tout aux Clair, Vidor, Alexandrov* (1), *et aussi à des écrivains, tels Verga et Flaubert, sans oublier Kafka...*

Nos sympathies sont allées librement, depuis toujours, vers un cinéma qui aurait dégagé l'essence intime de la réalité, et qui saurait dégager de cette exigence un enseignement historique à travers des voies anxieuses et incertaines. Si notre Za la Mort *ou* Sperduti nel Buio *ne constituent pas un témoignage artistique que nous puissions opposer au cinéma français de l'immédiate avant guerre, ces humbles exemples n'en constituent pas moins un témoignage historique qui dépasse l'intérêt esthétique. Nous pourrions aisément le démontrer dans un essai plus étendu, qui serait le moyen de réfuter l'accusation de* « français*isme* » *lancée contre quiconque prend comme drapeau les principes ci-dessus.*

---

(1) *Les joyeux garçons* d'Alexandrov étaient, nous l'avons dit, le seul film soviétique autorisé en Italie. Son nom est donc intentionnellement glissé pour qu'une référence au cinéma soviétique figure dans un « manifeste » où, à travers d'évidentes précautions oratoires et un peu de confusion, apparaît une revendication aussi catégorique que violente pour un néo-réalisme italien.

Ceux qui, dans notre pays, font du cinéma ont eu le tort de ne pas tourner leur esprit vers la recherche d'une tradition (nationale — *G.S.*). *Pour cela, il aurait fallu qu'ils abandonnent l'intérêt porté à certains genres* (*dont le pire et le plus répandu est la paresse formaliste-intellectualiste-pittoresque*), *et ils n'auraient pas tardé à trouver devant eux la route juste du réalisme. L'art est la réincarnation de l'histoire. Les peuples naissent, grandissent, atteignent leur maturité à travers leur vie propre, faite d'habitudes, d'aspirations, de nécessités combattues par les uns, acceptées par les autres. On ne peut séparer le degré de civilisation de la terre qui l'a vu naître...* »

Après le remaniement ministériel de février 1943 (premier craquement apparent dans la hiérarchie fasciste), le ministre Polverelli ayant remplacé Pavolini à la Culture Populaire, *Cinema* prit prétexte d'une déclaration du nouveau ministre pour publier, en leader, ce véritable manifeste néo-réaliste : « *Nous avons suivi une ligne qui se confond avec la directive de Son Excellence Polverelli.* « Se plonger dans notre temps » *est ce qu'on peut faire aujourd'hui de plus sain et de plus constructif. Nous ne revendiquerons pas des droits de priorité, mais* Cinema *s'est toujours battu, surtout dans ces derniers temps, pour que nos films reflètent l'âme et les mœurs de notre peuple. Nous avons toujours* (*c'était l'œuf de Christophe Colomb*) *répété et souligné la nécessité pour notre cinéma d'interpréter la vie italienne, notre civilisation, notre sensibilité, les caractères et le génie de notre nation...*

...Et nous voudrions condenser, dans un énoncé schématique, notre sens de l'italianité du cinéma, en procédant par exclusives :

1° — *A bas la conventionalité naïve et maniérée qui forme la majeure partie de notre production.*

2° — *A bas les fabrications fantastiques ou grotesques d'où sont exclus les points de vue et les problèmes humains...*

3° — *A bas toute froide reconstitution des faits historiques ou adaptations de romans, quand une rigoureuse nécessité politique n'exige pas un tel recours.*

4° — *A bas toute rhétorique, présentant tous les Italiens comme pétris de la même pâte humaine, enflammés tous*

ensemble par les mêmes nobles sentiments et pareillement conscients des problèmes de la vie... »

Retournant contre le fascisme sa démagogie et son « italianité », la rédaction de *Cinema* disait ainsi clairement que l'Italie n'était pas tout entière possédée par de « nobles sentiments » guerriers comme le proclamait encore la « rhétorique » mussolinienne.

La poussée du courant néo-réaliste, profondément liée à l'antifascisme, devint si grande qu'elle put aboutir à des films avant même que Mussolini ne fût renversé. *Ossessione* de Lucchino Visconti fut alors un typique produit de la doctrine néo-réaliste élaborée par les collaborateurs de *Cinema*. Quatre d'entre eux, Alicata, M. Antonioni, Gianni Puccini (1) et Giuseppe de Santis, collaborèrent d'ailleurs au scénario.

Lucchino Visconti, descendant de l'illustre famille milanaise, avait été l'assistant de Jean Renoir pour *Une partie de campagne*, et son séjour en France à l'apogée du Front Populaire avait eu sur lui une influence déterminante. Il était revenu au cinéma avec *La Tosca*, entreprise à Rome en 1940 par Renoir, et terminée en 1941 par son collaborateur Carl Koch. Visconti voulut débuter comme réalisateur en adaptant un des contes rustiques de Verga, *la Mente di Graminia*, dont il écrivit le scénario avec Giuseppe de Santis et Alicata, mais le ministre Pavolini s'opposa formellement à ce projet. Il se tourna alors vers *Les Malavoglia* et se heurta à un nouveau refus. Renonçant malgré soi à son cher Verga, Visconti prit pour prétexte bien plus que pour sujet un roman policier américain de James Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*. Il en transposa l'intrigue dans la vie italienne avec ses collaborateurs Puccini et de Santis. Le tournage commença à Ferrare, au début de 1942.

(1) Puccini devait ensuite être emprisonné plusieurs mois durant pour son activité de militant du Parti communiste italien clandestin. Libéré à la chute de Mussolini, il devint en août 1943 directeur de *Cinema* à la place de Vittorio Mussolini, Domenico Purificato étant rédacteur en chef. Cette nouvelle direction entièrement communiste officialisait la direction réelle menée précédemment par les deux journalistes. Elle ne dura, bien entendu, pas plus que le gouvernement Badoglio, sous lequel, rappelons-le, le Parti communiste resta illégal, ses militants n'étant pas libérés des prisons où les avait jetés Mussolini.

Visconti se réclamait alors d'un « *cinéma anthropomorphique* ». Pendant le tournage même d'*Ossessione*, un collaborateur de Visconti, Antonio Pietrangeli, définissait ainsi son film dans un article de *Cinema* : « Ossessione *sera un film où l'on ne verra ni princes consorts, ni millionnaires envahis par le dégoût de la vie, mais toute une humanité dépouillée, décharnée, avide, sensuelle, acharnée, ainsi modelée par la lutte quotidienne pour l'existence, comme par la satisfaction de ses irrépressibles instincts...*

Les créatures humaines en qui palpitent de si douloureuses vérités ne sauraient se mouvoir dans les constructions de studios, mais dans les arbres véritables, dans la campagne, les prés, les éléments naturels — ou dans ces zones malheureuses et ruinées, dans ces banlieues où chaque pierre, chaque ruelle, chaque coin de rue éraflé, chaque cour, racontent, par la détérioration de leur physionomie originelle, toute la longue histoire de l'emportement quotidien des hommes. De telles intentions ne se choisissent pas comme une cravate dans une armoire, elles témoignent d'une pleine maturité de conscience... »

Une *maturité de conscience* était bien ce qui caractérisait la naissance du premier film néo-réaliste, durant l'an XX du fascisme. Se détourner des « *princes consorts* » pour se plonger dans la misère des quartiers populaires, n'était pas exotisme, mais prise de parti pour les « *dépouillés* » qui « *luttent quotidiennement pour leur existence* ». Dans *Ossessione*, le néo-réalisme apparaît d'emblée avec son caractère essentiel qui est *populaire*. Avec ce film qui marquait le début d'une ère nouvelle pour son cinéma, le peuple italien s'imposait sur l'écran, précisément parce que son « *emportement quotidien* » avait déjà pris la forme d'une lutte souterraine et violente contre le fascisme et la guerre (1).

---

(1) De Santis, autre collaborateur d'*Ossessione*, insistait aussi dans *Cinema* sur l'importance de la lutte en opposant, avec *La grande Illusion*, aux erreurs de Rossellini dans son *Homme de la Croix* « *le moyen d'atteindre la réalité profonde par les contacts humains. Tant il est vrai que le monde des aristocrates de Stroheim et Fresnay ne fait que fraterniser hypocritement avec le monde de ses ennemis implacables Dalio et Gabin, alors qu'on voudrait le ramener au plan des rapports entre supérieurs et inférieurs, entre maîtres et esclaves* ». Ce qui était dénoncer clairement la collaboration

Cette prise de conscience ne fut d'ailleurs pas sans mélange. Suivant le mécanique classique du *Code de la pudeur* américain, la censure fasciste mêlait à ses interdits politiques des interdits moraux.

La révolte des intellectuels italiens contre les interdits sociaux fut donc liée à une révolte contre le puritanisme. Et inversement le film, quand il apparut sur les écrans, se trouva violemment attaqué pour son immoralité comme pour son prétendu « *françaisisme* » (1).

Ce qui incita peut-être Visconti à choisir le roman de James Cain, ce fut la ressemblance de sa trame dramatique avec la *Thérèse Raquin* de Zola, dont en 1915 Nino Martoglio avait fait un des chefs-d'œuvre du cinéma vériste italien. Le centre du drame fut une auberge-poste d'essence, tenue par un homme mûr (Juan de Landa) marié à une jeune femme (Clara Calamaï) et qui recueillait un chômeur errant (Massimo Girotti). Les deux jeunes gens, devenus amants, décidaient d'assassiner le mari et y parvenaient à leur deuxième tentative sans éveiller aucun soupçon. La jeune femme mourait ensuite accidentellement, et son amant, accusé de l'avoir tuée, était condamné pour ce crime dont il était innocent.

Durant l'hiver qui précéda la chute de Mussolini, *Ossessione* vint ouvrir une fenêtre sur la réalité italienne. Le meurtre et l'adultère y tenaient une large place — comme dans les films français de 1935-1939 — mais, comme chez

---

des Junkers prussiens et des officiers latins dirigée contre les ouvriers (Gabin) et les Juifs (Dalio), tout en exaltant la lutte de classes.

(1) Carlo Lizzani devait ainsi répondre dans *Cinema* à ces critiques : « *Les vigilants moralistes de nos provinces soi-disant saines devraient bien comprendre qu'*Ossessione *fut un film d'art... parce qu'il fut un témoignage plein d'enseignement et, à moins qu'ils ne désirent que l'Italie ne reste, selon l'expression du poète français, « la terre des morts », un tel film aurait dû leur faire comprendre qu'il est indispensable de trouver une solution à certaines questions... En Italie, plusieurs millions d'hommes et de femmes vivent encore dans un état de superstition, se confinent dans une bigoterie inconsciente, secrète et réactionnaire. Depuis des siècles, ces fardeaux pèsent sur les épaules italiennes. Ils n'ont pas été éliminés avec les fascistes dont la délicieuse superficialité italienne était parvenu à exaspérer ces problèmes jusqu'au grotesque... C'est parce que le film de Visconti fut une œuvre d'art qu'il a été dans une telle mesure exposé aux attaques... des armes que brandirent rageusement et dannunsiesquement les partisans enflammés et grotesques de la ceinture de chasteté.* »

eux (et peut-être plus consciemment), l'étude de mœurs devint étude sociale. Si le milieu fut plus populiste que vraiment populaire, il faut moins le reprocher à Visconti qu'à la censure, qui lui interdisait de porter à l'écran Verga et ses paysans pauvres. Cette *Thérèse Raquin* lui servit à plonger dans la réalité italienne, comme *Madame Bovary* avait guidé Flaubert dans la réalité normande. Et grâce à Visconti, le cinéma italien accomplit en 1942 un pas décisif.

Ossessione put naître grâce à un concours exceptionnel de circonstances. Mais le courant souterrain qui poussait en avant le néo-réalisme était si fort qu'il s'exprima (moins systématiquement) par d'autres films. C'est ainsi qu'au même moment, Blasetti dirigeait *Quatre pas dans les nuages* qui se trouva être très significatif du néo-réalisme naissant. Voici le scénario de cette comédie apparemment insignifiante : « *Un commis-voyageur vit monotonement à Rome dans un logement mesquin, avec son épouse acariâtre. Au cours d'une tournée, il est le voisin d'autocar d'une jeune fille qui paraît se précipiter dans ses bras. Il comprend vite sa détresse : elle est enceinte et craint son retour prochain chez un père à principes. Pour la sauver, il se fait passer pour son fiancé près du père, dont il finit par obtenir le pardon. Après quoi le commis-voyageur retrouve son épouse et sa vie sans horizons.* »

Sur cette mince trame, Blasetti réalisa un film d'inégal intérêt. La seconde partie, dans un intérieur paysan digne des *Noces de Jeannette*, fut médiocre et conventionnelle. Mais toutes les scènes de l'autocar, réalisées dans la vieille province Sabine furent pénétrées d'une débordante « *italianité* » populaire. Grâce à elles, deux amoureux et un autobus venus directement de Frank Capra se trouvèrent posséder une originalité nationale saisissante, au milieu d'une foule bigarrée, gesticulante, pleine d'ironie et de verve. L'Italie prit la parole par la bouche du chauffeur de car. La guimbarde pétaradante et capricieuse, ces cris, ces rires, ces colères brusques, ces attendrissements, ces pannes, ce désordre furent des images bien différentes de la rigide Italie policée selon la propagande fasciste : « Le pays où les trains arrivent à l'heure. » Dans ce film charmant, tout se déglinguait, et par là cette comédie devint le témoin de l'époque où les lézardes sur la grandilo-

quente façade du régime laissaient prévoir un rapide écroulement.

Il était symptomatique de voir Blasetti quitter le ton pompeux de la comédie officielle pour se laisser emporter par le flot populaire.

Le scénariste-dialoguiste Cesare Zavattini se qualifia par *Quatre pas dans les nuages* à tenir un rôle décisif dans l'évolution du néo-réalisme.

Zavattini était né en 1902 dans la plaine du Pô, en Emilie, contrée fertile et traditionnellement « rouge ». Il était devenu à Milan un journaliste et un écrivain renommé. En 1935, il connut son premier grand succès au cinéma en écrivant pour Camerini *Je donnerai un million*, dont la vogue fut telle qu'Hollywood en fabriqua un « *remake* ». Zavattini ne se consacra pourtant au cinéma qu'en s'installant à Rome au début de la guerre.

Il y publiait alors, dans *Cinema*, *Toto il Buono*, le scénario qui devint après dix ans de luttes persévérantes *Miracle à Milan*. L'essentiel du film futur se trouvait dans cette nouvelle. Le scénariste écrivait alors : « *Toto a une idée soudaine : « vaincre la guerre »... Et quand la ville se décide à mettre en action contre lui des canons, de leurs bouches sortent, au lieu de mitraille, des chansonnettes à la mode.* »

Alors que la guerre était proclamée suprême devoir par Mussolini, ces paroles « innocemment » jetées au milieu d'un conte fantastique témoignaient de beaucoup de courage.

Ce fut pendant la guerre que s'opéra la conjonction — capitale pour l'avenir du cinéma italien — entre Zavattini et Vittorio de Sica. On n'avait pas beaucoup accordé d'attention aux débuts de ce dernier comme réalisateur, parce qu'il avait si longtemps été le jeune premier des films de Camerini, qu'on le considéra surtout comme une vedette dirigeant ses propres films. *Rose Scarlette* (*Roses écarlates*, 1940) et *Maddalena Zero in Condotta* (*Madeleine Zéro de conduite*, 1941) furent des comédies sentimentales légères qui se différencièrent assez peu des films que de Sica avait interprétés pour Camerini.

Le nouveau réalisateur affirma sa personnalité avec *Teresa Venerdi* (1941) et surtout *Un Garibaldien au couvent*. Après avoir vu ce film, léger, rapide, bien rythmé, Giuseppe de

Santis, exterminant une fois de plus ses intimes ennemis les *calligraphes*, pouvait conclure : « *Il est un peu amer, après tout, de constater que tant d'hommes gaspillent leur talent en prenant des chemins de traverse, tandis que seul Vittorio de Sica nous apporte des preuves concrètes d'une bonne direction cinématographique, en dépit de la naïveté de son langage et de ses imprécisions grammaticales. Il y a dans ses caractères et dans ses sentiments un monde en formation, certes, mais déjà bien défini.* »

La formation de ce monde s'opéra par la rencontre de de Sica avec Cesare Zavattini, avec lequel il commença une longue collaboration par *Les enfants nous regardent* (1943) et par *La porte du ciel* (1944).

Ceux qui virent *Les enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*) après *Sciuscia* purent trouver sa trame dramatique un peu conventionnelle, qui montre une mère adultère, vivant avec son amant, sévèrement jugée et condamnée par son jeune fils. Mais un tel sujet, au temps de la censure fasciste, était d'une audace que ne tempérait pas un dénouement où la mère entrait en religion.

Parlant de l'évolution de l'acteur, un rédacteur de *Cinema* avait noté, fin 1942 : « *De Sica n'est plus l'interprète d'autrefois, paraissant dans des comédies insipides et bourgeoises. On sent en lui l'empreinte de la maturité humaine, liée à l'insupportables tourment des êtres vivants...* »

« *L'insupportable tourment* » de la guerre avait bien précipité la maturité d'un homme généreux et bon. Il ne quittait pas par hasard la comédie légère à la Camerini pour entrer dans un drame assez sombre avec *Les enfants nous regardent*.

Le tragique domina plus encore *La porte du ciel*, série de saynètes dramatiques situées dans un train emmenant vers le pèlerinage de Lorette des désespérés, candidats au miracle. La réalisation du film se poursuivit à Rome dans le tragique hiver 1943-1944 où la ville ouverte écoutait anxieusement le canon de Monte Cassino, les bombes lancées par les patriotes et les fusillades ordonnées par la Gestapo. L'œuvre, dans son débraillé tragique, ressemble à une fuite de réfugiés sur une route bombardée. Par là, *La porte du ciel* laisse une impression profonde, même si son prétexte religieux ou certains épisodes médiocres s'effacent de la mémoire. Pourtant ce film

n'était encore qu'une promesse — comme *Quatre pas dans les nuages*, comme les projets de Zavattini ou comme les revendications théoriques des néo-réalistes.

Supposons maintenant que 1943 n'ait pas connu Stalingrad, mais le triomphe définitif de l'axe Berlin-Rome-Tokio. Les *calligraphes* auraient été définitivement réduits à orner de savants paraphes les récits des Delly ou des Paul Bourget italiens. Les *documentaristes* à la de Robertis auraient suivi le char triomphal et célébré les victoires fascistes sur terre, sur mer et dans les airs. Au nom de quelque Vittorio Mussolini, une purge radicale aurait été effectuée à *Cinema*, à *Bianco e Nero* et au *Centre expérimental*. Goebbels aurait, selon ses plans, colonisé le cinéma italien. Veit Harlan se serait installé à *Cinecitta* pour y diriger quelque *Scipion l'Africain* antisémite. *Ossessione*, interdit par la censure (et peut-être brûlé) aurait été la seule manifestation de la réalité populaire dans le cinéma italien après que les luttes dont le film avait été l'expression se seraient trouvées étouffées dans le sang, les fusillades, les déportations.

L'avènement du néo-réalisme était lié aux combats héroïques des maquis en 1943-1945, à la renaissance des libertés italiennes, à la parole à nouveau prise par le peuple italien pour dire par le film (et cent autres moyens) ses souffrances, ses luttes, ses revendications. Ce puissant courant devait placer au coude à coude avec les combattants antifascistes les plus conséquents les anciens *calligraphes* comme les *documentaristes*, le Rossellini de *Rome ville ouverte* et de *Paisa* rachetant ses flottements et ses fautes anciennes pour devenir, pendant quelques années, le fidèle et sincère écho des voix populaires.

Grâce à ce peuple, grâce aussi aux bases théoriques jetées en pleine clandestinité par le Parti communiste italien et ses militants, le *néo-réalisme* put surgir tout armé en Italie après 1945. Il allait devenir le phénomène majeur du cinéma d'après guerre dans tous les pays capitalistes.

Georges SADOUL.

NOTES SUR L'ART PROGRESSISTE EN FRANCE (1950-1953)

NOS lecteurs auront lu dans le numéro 48 de notre revue l'article de V. Prokofiev sur la peinture française contemporaine. Nous publions aujourd'hui un nouvel article de ce critique, écrit en collaboration avec O. Nikitiouk, article paru dans la revue Iskoustvo (L'Art), *numéro de novembre-décembre 1953. Nous entendons ainsi verser au débat de la peinture qui se fait des attendus et des jugements qu'on ne saurait négliger comme faits, quelle que soit l'appréciation que l'on puisse porter à leur sujet.*

Le point de vue de critiques soviétiques sur la peinture française peut, à divers égards, heurter les goûts ou sentiments de certains de nos lecteurs : ils n'en désirent pas moins, nous en sommes assurés, être régulièrement informés sur une pensée, exprimée en U.R.S.S., qui marque en tout cas un très grand intérêt envers l'œuvre des peintres de chez nous, et une attention suivie apportée à leurs tentatives récentes. Au demeurant, si les appréciations de V. Prokofiev et O. Nikitiouk s'inscrivent assurément dans le mouvement général des idées tel qu'il se définit aujourd'hui en U.R.S.S., elles ne sauraient être considérées comme des jugements ex cathedra, *que nous donnerions ici comme définitifs et excluant la discussion. Tout au contraire.*

Par exemple, tout en comprenant fort bien que l'évolution de la peinture russe et les nécessités de son développement aient amené les peintres soviétiques à s'opposer parfois violemment aux traditions de l'impressionnisme (ce qui est d'ailleurs, chez nous, pour des raisons et des formes d'art tout autres, le fait de la plupar des écoles modernes), nous ne saurions nous associer à une condamnation globale des impressionnistes français qui constituent une part importante de l'héritage artistique de notre peuple (et dont on sait du reste qu'ils tiennent dans les musées de l'U.R.S.S. la place de la France aux côtés des grands peintres de notre passé et du passé des autres nations). Il faut ici faire la part de la polémique, et celle également du souci qu'ont les peintres sovié-

tiques de protéger leurs traditions nationales, comme nous faisons pour les nôtres.

Nous portons, cela est tout naturel, à l'œuvre de nos peintres d'aujourd'hui que nous connaissons bien et suivons pas à pas, une attention assez différente de celle que peut leur montrer un critique étranger, dont les données ont forcément un certain retard, et qui ne peut juger des choses que d'après des reproductions ou de rares toiles. Cela se sent dans la critique faite, pour nous en tenir à un exemple, dans l'article qui suit ces quelques mots, au tableau de Michel de Gallard, La Reconstruction de Varsovie. *Non que cette toile doive être considérée comme l'expression dernière, achevée de ce peintre : tout au contraire. Mais il est certain que M. de Gallard lui-même, à partir de cette toile, a poursuivi une réflexion picturale qui aboutit ces jours-ci à la grande et très remarquable toile exposée au V^e Salon de la Jeune Peinture,* Nova Houta 1951. *On peut même considérer que le peintre a, de son propre chef, critiqué son point de départ, au moins aussi sévèrement que Prokofiev et Nikitiouk. Cette œuvre nouvelle montre justement comment de Gallard était capable de surmonter les défauts qui lui sont ici reprochés : et, par suite, ces critiques, en disant qu'il faisait fausse route, semblent avoir sous-estimé ses possibilités d'autocritique. Si bien que tout se passe comme si de Gallard, loin de faire fausse route, n'avait avancé que grâce à la toile précédente, à partir d'elle.*

Ces réserves faites, il nous est extrêmement sensible que la peinture française vivante, naissante, soit l'objet de l'analyse constante d'une grande revue soviétique. Cela montre la nécessité de notre part de ne pas demeurer en reste dans ce domaine, et de faire notre possible pour connaître et comprendre ce qui se passe en peinture hors de chez nous.

Et, pour nous ici, à la Nouvelle Critique, *particulièrement dans le domaine du réalisme (avec ou sans adjectif), parce que nous n'ignorons pas que le réalisme français, à ses grandes traditions nationales, a de tout temps allié l'étude des grands peintres étrangers; et que Velasquez ou Goya, comme les paysagistes anglais, ont joué dans le développement de l'art français un rôle que dans l'avenir risquent de tenir les réalistes d'un pays où toute la discussion en peinture et la vie de l'esprit, dans des conditions sociales nouvelles, contribuent à donner aux arts une importance jamais encore atteinte dans la vie publique des nations, avec les exigences que cela suppose et les passions que cela soulève.*

(Nous avons cru bon d'alléger le texte de Prokofiev et Nikitiouk de quelques développements purement informatifs et portant sur des événements bien connus ici, tel celui qui relate l'opération

policière dirigée par M. Baylot contre le Salon d'Automne 1951, à propos de quoi les critiques soviétiques reproduisaient notamment les passages essentiels de l'article d'Aragon l'Art et le Sentiment national. *Nous avons, de plus, introduit, pour faciliter la lecture, quelques sous-titres.*)

La N. C.

Il y a un peu plus de cinq ans, au Salon d'Automne 1948, apparaissaient *Les Parisiennes au marché* d'André Fougeron. Alors se forma à Paris autour de Fougeron, de Taslitzky et d'Amblard un groupe de jeunes peintres qui s'étaient fixé pour but de donner de la réalité une image réaliste et vraie dans un art qui servît la cause du peuple en lutte pour la paix, la patrie et la liberté.

Au début ce groupe était peu nombreux. Au Salon de 1949 où les peintres de la tendance réaliste eurent pour la première fois la possibilité d'exposer leurs œuvres séparément, sans être mêlés aux représentants des autres courants, ils étaient environ une trentaine en tout, et leurs œuvres étaient littéralement noyées dans le flot de l'art abstrait qui dominait alors la peinture française. Mais au Salon de 1951, le courant réaliste, selon l'expression de Victor Leduc, apparaissait déjà comme « *le courant dominant* » (1). Et au Salon de 1952, que Marcel Cornu a dénommé « *le Salon de la tradition réaliste* », la victoire des peintres qui donnaient du monde une image réelle, sur les partisans de la peinture sans sujet, était plus évidente encore.

A Paris, la physionomie du Salon s'est donc complètement modifiée depuis deux ans. Les tableaux des peintres abstraits occupent maintenant une place bien moindre dans les expositions de peinture française.

« *Une bataille est gagnée* », écrit J. Gaucheron. « *...On peut dire que tous les peintres ou presque comprennent*

(1) *La Nouvelle Critique*, 1951, nº 31, p. 27.

aujourd'hui leur art comme une représentation « artistique » de la réalité. » (1)

De grands succès ont été obtenus par les peintres réalistes français d'avant-garde. Les expositions de Fougeron « *Au pays des mines* » (1950) et « *En Touraine* » (1952), l'exposition de Boris Taslitzky et Mireille Miailhe « *Algérie 1952* », les tableaux de Gérard Singer, *Le 10 février 1950 à Nice* (1951), de Taslitzky, *Le père algérien* (1952), de Venitien, *Jacques Duclos à la tribune de l'Assemblée Nationale* (1952), ainsi qu'une série d'autres œuvres, démontrent les progrès des peintres réalistes qui de plus en plus ont appris à pénétrer dans le monde extérieur, à en montrer les traits caractéristiques, à incarner l'idée dans une forme expressive et simple.

« *Les jeunes surtout avancent à grandes brasses, car le réalisme est le seul instrument qui permette au jeune peintre de vérifier ses moyens et ses progrès* », écrit J. Gaucheron (2). Alors qu'en 1950, Gérard Singer dans un tableau intitulé *La Manifestation*, représentait des personnages immobiles, debout dans des attitudes figées, des visages peu expressifs, alors qu'il ne savait pas encore rendre l'espace et la perspective, deux ans plus tard à peine, il compose une grande toile où s'exprime d'une manière vivante et convaincante la colère des dockers qui jettent à la mer une rampe de V 2. Il est venu à bout des difficultés de la composition diagonale et des raccourcis complexes. Alors qu'en 1949, Jean Venitien exposait au Salon d'Automne un tableau sur un thème traditionnel, *L'Atelier*, où l'on voit une femme d'âge mûr qui tient dans ses bras un petit enfant en train de s'endormir, c'est maintenant un tableau d'histoire que nous avons sous les yeux, un portrait à l'atmosphère pathétique, *Jacques Duclos à la tribune de l'Assemblée Nationale*. Plus évidente encore est l'influence vivifiante du réalisme sur le développement du talent et de la maîtrise de Mireille Miailhe. Mireille Miailhe qui avait rallié le « nouveau réalisme » en 1949, montrait au printemps 1950 à l'exposition organisée en l'honneur du cinquantième anniversaire de Maurice Thorez une

(1) *L'Humanité*, 10 nov. 52.
(2) *Ibidem*.

toile intitulée *Manifestation de femmes pour la défense de la paix*. Ce tableau accusait un métier encore très faible, un caractère statique et une absence presque complète de tout intérêt pour la psychologie humaine. Mais dès 1952, Mireille Miailhe travaille avec Taslitzky à la série de dessins, d'esquisses et de tableaux réalistes présentés à l'exposition « *Algérie 1952* » et parmi lesquels se trouvent des compositions complexes et de grandes dimensions (*Jeunes travailleurs agricoles, Réunion de femmes pour la paix, Le procès des 56 de Blida*) et des portraits d'une grande force expressive (*Portrait d'homme, Portrait d'enfant*). Et tout cela en deux ou trois ans! « *De tels résultats auraient-ils été possible sur une autre voie?* demande Jean-Pierre. *A la belle exposition de nos amis, que peuvent donc opposer les adversaires ?* » (1)

A ces progrès, étonnament rapides, du réalisme dans l'art français contemporain, les forces de la réaction ne trouvèrent à opposer qu'une répression policière ouverte.

Au cours des années 1949-1950, les réactionnaires insultaient dans la presse les peintres progressistes au nom de l'art pur, ils les boycottaient, ils essayaient de n'admettre au Salon aucune de leurs œuvres. Mais à partir de 1951, tout cela s'est avéré manifestement insuffisant. Les forces policières du préfet Baylot ont été lancées contre l'art réaliste accusé d'« offenser le sentiment national ».

. . . . . .

LE PARTI COMMUNISTE ET LES PEINTRES PROGRESSISTES

Dans la lutte contre la politique gouvernementale de répression, de guerre et de trahison nationale, les rangs des artistes progressistes s'accroissent et se renforcent. Aujourd'hui des centaines de peintres français cehrchent les chemins de la réalité, ils cherchent à représenter la vie de leur peuple.

Dans cette voie, le Parti communiste français leur apporte une aide considérable en indiquant aux artistes les aspects de la réalité et les événements les plus importants et les

(1) *Les Lettres Françaises*, 15 janvier 1958.

plus typiques. Le Parti communiste leur apprend à représenter fidèlement la vie, à dénoncer les fauteurs de guerre, à montrer le caractère inéluctable de la victoire des forces de paix, de la démocratie et du socialisme. Aux hommes de culture, les communistes ne cessent de montrer ceux qui sont les véritables héros de notre temps, les simples gens qui s'efforcent de prendre entre leurs mains la cause de la paix et de combattre héroïquement pour elle.

Les véritables artistes, a dit en 1951 Laurent Casanova lors d'un meeting organisé à Vallauris pour l'inauguration d'une statue de Picasso *L'homme au mouton*, les véritables artistes doivent savoir « *que Raymonde Dien est en prison pour s'être couchée devant un train d'armes et qu'à Toulon le quartier-maître Henri Martin est au cachot pour avoir lutté contre la Sale Guerre* ». Ils doivent voir les partisans de la paix et les dockers qui, à Nice, ont jeté à la mer une rampe de V 2. Ils ne doivent pas se détourner quand les tanks et les chiens policiers envahissent les quartiers ouvriers. Ils doivent voir « *les millions de bonnes gens signer l'Appel de Stockholm* » (1).

De nombreux tableaux composés par des peintres progressistes en 1951 et en 1952 ont été consacrés aux thèmes indiqués dans le discours de Laurent Casanova. Le peintre Tournay a représenté Raymonde Dien et ses camarades en train d'arrêter un convoi militaire (1952); Picasso et Taslitzky (sous le nom de Julien Sorel) ont fait des portraits d'Henri Martin (1951); Bauquier a peint un meeting de dockers qui se tient sous le mot d'ordre « Pas un bateau pour l'Indochine » (1951); Singer a réalisé une peinture émouvante qui fixe sur la toile l'exploit des dockers de Nice; Fougeron et Taslitzky ont représenté la lutte des travailleurs contre la police (*Défense nationale* de Fougeron (1950), *Riposte* (1951) et *Femmes d'Oran* (1952) de Taslitzky); Pierre Dupont a dénoncé les atrocités des Américains en Corée (*Mère Coréenne*, 1952).

Les peintres progressistes abordent maintenant les genres les plus variés : la peinture de mœurs, la peinture d'histoire, le paysage, le portrait, la nature morte. Mais aujourd'hui

(1) L. Casanova, *Le Parti communiste, les Intellectuels et la Nation*,

chacun de ces genres acquiert un caractère nouveau déterminé par le contenu. Particulièrement instructive est à cet égard l'évolution de la peinture de genre.

LA PEINTURE DE GENRE

Au Salon d'Automne de 1951, la peinture de genre avait une résonnance sociale et politique clairement exprimée. Ce n'est pas par hasard que les tableaux de Lansiaux, de Milhau, de Bauquier et de Berbérian ont été décrochés sur l'ordre du gouvernement.

Les thèmes du travail et de la lutte sont devenus les thèmes essentiels de la peinture de genre. M.-A. Lansiaux, qui jusqu'alors s'était surtout intéressée aux scènes de genre, exposait à ce Salon un tableau représentant une fête populaire, la manifestation du Premier Mai. Quelques-unes de ces toiles sont une violente satire des ennemis du peuple; *la Manifestation* de Berberian est une satire de la police.

Au Salon de 1951, il faut tout particulièrement signaler la toile de Mireille Miailhe, *La réunion de cellule*. L'artiste y est parvenue à exprimer le calme, l'attention et l'assurance propres à ceux qui, dans une lutte quotidienne et difficile, jour après jour, modestement et sans relâche, forgent le bonheur de leur peuple. Miailhe a cherché à concrétiser cet état d'esprit général dans les différents personnages représentés. Sans doute, pour caractériser les communistes, s'est-elle contentée d'indications générales. Mais malgré ce style d'esquisse, malgré cette absence toute impressionniste de fini, le tableau est valable parce que Miailhe essaye de découvrir, dans le quotidien, le typique.

Les toiles d'André Fougeron « *En Touraine* », fruit, au cours d'un voyage, d'une étude attentive de la nature, des différents types de paysans français et de leurs mœurs, constitue un grand succès dans la lutte pour un art réaliste. Les voyages de ce genre sont devenus chose courante pour les peintres réalistes d'avant-garde. Ainsi s'ouvre sous leurs yeux le visage même du pays; et l'idée qu'il se font du peuple « se matérialisant » dans les images concrètes et vivantes de simples gens, les artistes découvrent la valeur esthétique de l'homme simple et de son travail.

Dans *Paysanne tourangelle préparant un fromage*, Fougeron peint une simple paysanne en train d'accomplir un travail qui lui est familier. Rien d'exceptionnel dans ce que fait cette femme, mais son visage attentif et calme, sa simplicité sévère, le naturel et la lenteur mesurée des mouvements de ses mains habiles, accoutumées au travail, tout cela dessine pour nous un personnage d'une grande beauté spirituelle. Et c'est ce trait-là justement qui constitue la qualité essentielle des personnages positifs dans l'œuvre de Fougeron.

Simplicité rigoureuse, poésie sévère, telle est l'impression fondamentale que procure un autre tableau de cette série, *Valet de ferme endormi*. Nous avons devant nous un jeune ouvrier agricole assoupi. Il dort, effondré sur une table où sont posés une assiette vide et un verre plein de vin. A la lueur d'une lanterne, son visage endormi, fatigué, amaigri se détache de l'ombre de la nuit. Cet effet de lumière qui fait penser aux tableaux de Georges de La Tour contribue à rendre le silence nocturne et confère à la scène je ne sais quelle intensité, une émotion à la fois lyrique et âpre. La lanterne et la nature morte n'ont pas été utilisées par Fougeron dans le seul but de créer l'atmosphère générale de la scène. La nature morte a ici valeur de sujet. Les objets nous apprennent que le jeune homme assis devant nous est rentré très tard de son travail, qu'il a dîné à la lueur d'une lanterne et que la fatigue qui l'a terrassé ne lui a même pas laissé le temps de vider son verre de vin. Cette unité dans la valeur logique et émotionnelle de tous les détails qui contribuent à nous faire découvrir l'intention du peintre, ce laconisme de l'image, cette richesse du contenu font certainement du *Valet de ferme* une des meilleures œuvres d'André Fougeron. C'est là un très grand pas en avant dans le développement de sa maîtrise de peintre réaliste.

En Touraine comprend aussi quelques natures mortes (*Les accessoires du vigneron* et *L'établi du menuisier*). Dans l'œuvre de Fougeron, l'intérêt de la nature morte réside en ce que le contenu en est toujours riche. Par l'intermédiaire des objets dont le travailleur est quotidiennement entouré, le peintre s'efforce de nous raconter sa vie. Jean-Pierre a raison de noter qu'il est impossible de parler d'une toile comme *Les accessoires du vigneron* comme s'il s'agissait d'une nature

morte (1). Cette richesse du sujet de la nature morte chez Fougeron est radicalement opposée à la conception d'esthète de la nature morte chez les formalistes, qui considèrent la nature morte comme la forme de peinture la mieux adaptée aux expériences techniques formelles.

LE PAYSAGE

Le paysage fait, lui aussi, organiquement partie de ce cycle de peintures, le paysage constitue un indispensable chaînon dans la découverte de l'image de la patrie. Il est vrai que dans le paysage de Fougeron qui est intitulé *Les gerbes* il y a un certain nombre de défauts : exagérément « construit », il est statique, mais tout cela passe au second plan lorsqu'on sent le désir de l'artiste de peindre la nature dans son être réel, en tant que centre de la vie et de l'activité de l'homme.

C'est d'ailleurs là ce qui fait défaut à toute une série d'artistes qui s'intéressent essentiellement au paysage urbain et à ce qu'il est convenu d'appeler le paysage industriel. Dans les paysages de Lucien Silvi (*Seize cheminées d'usines*, 1952), de Paul Marroni (*Paysage*, 1952), de Zondervan (*Le canal Saint-Martin*, 1951, et *Le pont*, 1952), on retrouve la méthode formaliste de représentation de la nature où le peintre utilise les formes comme un prétexte pour jouer avec les dentelles des constructions méatlliques des ponts et des mâts de transmissions électriques, avec la symétrie morte des cheminées d'usines, les volumes géométriques des ateliers. Chez eux, il arrive que le paysage ne soit plus qu'un schéma dont la logique mathématique exclut tout sentiment poétique, voire tout sentiment humain.

Dans sa *Gare Saint-Lazare*, Jean Milhau a malheureusement fait un pas en arrière par rapport au paysage de fond, à la résonance épique, claire et extrêmement vivante que l'on trouve dans son tableau *La cabrade* (1951). Bien qu'il ait dans une large mesure réussi à rendre l'atmosphère des premières heures matinales où dans le silence retentissent les premiers bruits de la grande ville qui s'éveille, dans l'en-

(1) *L'Humanité*, 7 décembre 1952.

semble, le paysage de Milhau porte pourtant la marque d'un goût très vif pour l'industrialisme abstrait. Une contemplation passive caractérise cette toile; et ce n'est pas hasard qu'elle fasse songer à certaines œuvres de Marquet.

C'est sur un tout autre plan que se placent les recherches de Michel de Gallard. Dans *Varsovie 52*, il a représenté un ouvrier en train de souder, à une grande hauteur au-dessus de la terre, l'armature métallique d'une maison nouvelle. Le spectateur voit avant tout cet ouvrier, et c'est pour ainsi dire à son occasion, et de son point de vue, qu'il aperçoit plus tard le panorama de la ville reconstruite.

L'artiste a voulu brosser un tableau de la renaissance, du triomphe de la vie et de l'énergie créatrice, intelligente du travail humain.

Il nous semble cependant qu'il n'y ait pas pleinement réussi : sans pénétrer profondément dans la réalité, sans en faire la synthèse réaliste, il s'est en effet ici contenté de juxtaposer mécaniquement la silhouette d'un homme et un paysage passablement dépourvu de vie. Bien qu'il s'efforce de triompher de la conception photographique de la représentation de la réalité et de donner un contenu et un sujet à son paysage, il fait fausse route dans la mesure où il a recours aux procédés du « montage » photographique.

LA PEINTURE D'HISTOIRE

Le thème historique, ce ne sont pas seulement les sujets d'un passé lointain. Un événement de notre époque, pourvu que, par son caractère, il possède une valeur historique, peut devenir le thème d'un tableau d'histoire. C'est précisément à un événement de cet ordre qu'est consacré le tableau de G. Singer, *Le 10 février 1950 à Nice*, qui représente l'action des dockers français qui jetèrent à la mer une rampe de V 2.

La clef nous permettant de comprendre le sujet du tableau, c'est le personnage central de la jeune fille qui, tout en courant, se tourne vers le spectateur comme pour l'appeler et l'entraîner derrière elle. De droite et de gauche, on voit sans cesse accourir de nouveaux groupes d'ouvriers, de

femmes, d'enfants. Ils viennent de rompre le cordon de police des C.R.S. qui s'apprêtent à les attaquer. A droite les dockers, tout en se protégeant les yeux de leurs mains, tentent d'avancer à travers un nuage de gaz lacrymogène, à gauche un groupe d'ouvriers se défend en lançant des pierres sur les policiers. Au fond, là où l'on aperçoit les eaux tranquilles de la mer et les édifices du port, des dizaines de mains jettent dans le port l'assemblage pesant d'une rampe de V 2. Et sur tout cela, joyeux et triomphant, flotte le drapeau national de la France brandi par un jeune garçon qui s'est hissé sur le support d'une grue. L'œuvre de Singer frappe par sa grande intensité dramatique. La composition du tableau est construite en diagonale, ce qui donne au mouvement des dockers une grande homogénéité et une grande force. Et malgré la synthèse monumentale de l'ensemble, malgré l'unité du mouvement et du sentiment qui pénètre toute la composition, la scène est représentée d'une manière extrêmement concrète. Si l'on compare ce tableau à la toile de Taslitzky *Riposte* (1951), où le peintre a représenté une échauffourée entre un piquet de dockers en grève et la police, la supériorité de l'œuvre de Singer devient évidente. Taslitzky s'est laissé entraîner par le dynamisme expressionniste de l'ensemble; dans son tableau les personnages réels semblent se confondre dans un dessin dynamique et abstrait et perdre leur valeur individuelle, le mouvement abstrait a asservi l'homme. Il en va tout autrement chez Singer. Dans le tableau de Singer l'irrésistible élan de la masse humaine est évoqué par les mouvements caractéristiques, soigneusement observés, de chacun des personnages. En dépit d'un grand dynamisme formel, le tableau de Taslitzky semble figé quand on le compare à la toile de Singer. Il faut toutefois noter que, dans le tableau de Singer, l'image que le peintre nous donne de ses personnages est assez faible au point de vue psychologique.

Il nous semble que la méthode utilisée par Singer dans la peinture d'un événement historique est infiniment plus féconde que celle de Taslitzky, qui même dans l'esquisse de grandes dimensions, *Femmes d'Oran* (1952), ne parvient encore à donner à l'image une valeur générale qu'en ayant recours aux mêmes procédés abstraits et décoratifs. Il faut reconnaître pourtant que Taslitzky commence à se dégager de

cette méthode. On le voit très nettement dans le tableau *Dockers d'Oran* (1952).

LE PORTRAIT

Les premières tentatives de faire renaître le portrait historique si brillamment développé dans l'œuvre de David constituent un nouveau pas en avant dans la lutte pour le réalisme.

Au Salon de 1952, l'attention générale a été attirée par la toile de Vénitien, *Jacques Duclos à la tribune de l'Assemblée Nationale*, qui représente le fidèle compagnon d'armes de Maurice Thorez accusant avec fougue ses accusateurs. Vénitien a composé un portrait de Jacques Duclos qui se fixe dans la mémoire et il a même essayé de montrer l'attitude des hommes qui entourent l'orateur. Mais, à notre avis, le peintre n'a pas pleinement réussi à utiliser les possibilités que lui offrait, quant au sujet, un tel élargissement du cadre du portrait. Les hommes qui entourent Jacques Duclos ne sont là que pour donner au portrait une valeur documentaire, si bien que toute l'attention est attirée par des personnages de second plan qui n'ont aucun rapport direct avec le sujet. Les sténographes au pied de la tribune et les personnages autour de la tribune présidentielle écoutent le discours de Jacques Duclos avec une parfaite indifférence. La force d'expression émotionnelle et le pouvoir évocateur de l'image auraient été infiniment plus grands si, dans le tableau même, on avait directement opposé ses adversaires à l'ardent accusateur du gouvernement.

Ce manque d'homogénéité du tableau de Vénitien provient, nous semble-t-il, d'un défaut de la méthode utilisée par le peintre dans le traitement de son sujet. Ce tableau est construit, suivant le principe du « montage photographique », sur la combinaison d'une image centrale d'une grande force d'expression et d'une violence qui fait songer à l'affiche, et de personnages secondaires qui ne contribuent en rien à faire découvrir la signification de l'image. Le pathétique propre au personnage de Jacques Duclos se trouve en contradiction avec les personnages prosaïques et, en fait, épisodiques qui l'entourent.

Donner à l'image un caractère concret et vivant, découvrir dans les événements et les personnages individuels les traits du typique, voilà ce que cherchent actuellement de nombreux peintres progressistes français. Cependant, ils n'y parviennent pas toujours, car ils conçoivent encore l'individuel et le concret comme un élément complémentaire, uniquement destiné à donner à l'œuvre une plus grande précision. Nous voudrions rappeler ici l'un des principes fondamentaux de l'art réaliste formulé par Honoré de Balzac qui disait qu'il donnait vie au typique en l'individualisant, à l'individuel en le rendant typique. Dans une œuvre d'art réaliste, le général et l'unique, le typique et l'individuel n'existent pas côte à côte; ils existent au contraire l'un dans l'autre, et il n'est aucune force capable de les séparer. Aux yeux de Balzac, seule cette unité peut assurer la force de conviction vivante de l'œuvre d'art.

PEINTURE D'HISTOIRE : « L'ENTERREMENT DU FILS DE VICTOR HUGO »

A ce propos, nous voudrions nous arrêter sur l'une des dernières œuvres importantes d'André Fougeron, sa grande toile historique, *L'Enterrement du fils de Victor Hugo* (1952).

A notre point de vue, cette œuvre est sans doute l'un des exemples les plus instructifs des difficultés considérables, et non encore surmontées dans biens des cas, que rencontrent les peintres français d'avant-garde dans leur lutte pour un art réaliste.

Le sujet du tableau de Fougeron est un épisode célèbre de l'histoire de la Commune de Paris. Le 18 mars 1871 eut lieu l'enterrement du fils de Victor Hugo. Lorsqu'ils aperçurent le grand écrivain, les communards ouvrirent les barricades qui bouchaient les rues de la ville, pour laisser passer le cortège funèbre qui se dirigeait vers le Père-Lachaise. Ce sujet émouvant offrait à l'artiste la possibilité de traiter le thème de l'union d'un grand représentant de la culture d'avant-garde et du peuple révolutionnaire, en montrant l'immense respect du peuple de France pour l'écrivain génial, la compassion des communards pour son chagrin.

Le tableau de Fougeron représente une barricade à demi-défaite. Au premier plan, on voit le catafalque franchir le passage qu'on vient d'y pratiquer. Tête nue, dans un silence angoissé, les communards vont à la rencontre de Victor Hugo qui marche à côté du char funèbre. A droite, un groupe d'ouvriers écarte un canon placé sur la route du cortège qui s'approche. De leurs fenêtres, les habitants des maisons voisines contemplent la scène. Au centre, au premier plan, se trouve Victor Hugo. Son attitude est théâtrale : d'un geste emphatique, il exprime sa reconnaissance au peuple qui partage sa douleur. A côté de lui, on aperçoit un communard qui présente les armes, un drapeau rouge accroché à la baïonnette de son fusil, et une femme qui tient un petit enfant entre ses bras tendus, de telle sorte que le corps dénudé du nouveau-né apparaît sur le fond du drapeau. Le drapeau rouge du prolétariat révolutionnaire éclairant la culture d'avant-garde et l'avenir de l'humanité, telle est l'idée de l'artiste, tel est le sens de ce groupe mi-allégorique mi-symbolique.

Dans ce tableau de Fougeron, on est frappé par la contradiction entre les détails de genre que le peintre a introduits dans la composition (noter en particulier certains détails curieux aux fenêtres des maisons) et le caractère symbolique de ce groupe central où s'exprime, en fait, tout le contenu de l'œuvre.

L'artiste réaliste observe et représente la manifestation réelle des lois générales de la réalité dans des phénomènes individuels, uniques. L'œuvre d'art réaliste ne peut pas et ne doit pas se fixer pour but de représenter telle ou telle loi de la réalité comme une abstraction purement logique en dehors de la forme vivante de sa manifestation.

Dans *L'Enterrement du fils de Victor Hugo*, Fougeron s'est contenté d'illustrer son idée générale à l'aide des faits et il a substitué un symbole abstrait à la représentation de sa manifestation vivante dans la réalité. Voilà ce qui prive son œuvre du pouvoir d'exercer sur le spectateur une influence immédiate, qui la prive de sa force de persuasion vivante et d'unité plastique. C'est pourquoi il y a ici tant de rhétorique abstraite, tant d'affectation théâtrale.

PEINTURE D'HISTOIRE : « ALGERIE 52 »

La série de dessins, d'esquisses et de tableaux de Taslitzky et de Miailhe consacrés à la vie et à la lutte du peuple algérien pour la paix et la liberté, constitue un nouveau succès dans la voie de la création en France d'un art authentiquement réaliste.

La série de Taslitzky et de Miailhe, qui se compose de 47 œuvres picturales et de 60 dessins, est le fruit d'un voyage de ces deux peintres en Algérie ; elle a été présentée au public dans la première moitié du mois de janvier 1953 lors d'une exposition intitulée « *Algérie 52* ».

Dès les premiers jours, l'exposition de Taslitzky et de Miailhe acquit une vaste popularité. La nouvelle en parvint jusqu'aux travailleurs algériens qui l'accueillirent avec une grande joie.

Le 8 janvier 1953, 2.500 dockers d'Alger approuvèrent dans une réunion une lettre de félicitations adressée à Mireille Miailhe et à Boris Taslitzky. Le 15 janvier 1953, *l'Humanité* publiait une lettre adressée aux peintres par les secrétaires du Parti communiste algérien. Dans cette lettre, les dirigeants du Parti communiste algérien soulignaient l'importance politique considérable de cette exposition : « *Pour une fois*, écrivaient-ils, *les couleurs, le pittoresque et l'orientalisme ne masquent pas dans la peinture la douleur de l'Algérie et ses raisons de lutter. Pour une fois, des artistes français ont peint notre peuple dans sa misère nue et dans sa volonté d'en finir avec l'esclavage. Pour une fois, des peintres ont dressé un réquisitoire implacable contre le régime colonial. Les patriotes algériens*, est-il dit à la fin de cette lettre, *sentent très bien que cette exposition dépasse le cadre d'une manifestation artistique. C'est là une nouvelle preuve de l'aide constante du grand Parti de Maurice Thorez à notre peuple.* » (1)

L'exposition était d'autant plus actuelle qu'elle s'ouvrait au moment où le gouvernement français déchaînait contre le peuple algérien épris de liberté tout l'arsenal de la répres-

(1) *L'Humanité*, 15 janvier 1953.

sion militaire et policière. Ici, Miailhe et Taslitzky renouent avec la meilleure tradition démocratique de l'art réaliste français, avec la tradition de Géricault et de Delacroix qui à leur époque avaient pris la défense du peuple grec en lutte contre le joug turc.

L'exposition dénonçait le régime colonial de misère, d'oppression et de terreur, instauré par les autorités françaises en Algérie. Elle faisait connaître les personnages héroïques des combattants pour la liberté du peuple algérien.

« *Boris Taslitzky et Mireille Miailhe*, a écrit Etienne Fajon, membre du Bureau politique du Parti communiste français, *ont exprimé dans leurs œuvres une partie essentielle du contenu social de notre époque, la lutte montante des peuples coloniaux contre l'impérialisme, pour l'indépendance, pour la liberté.* » (1)

Il n'est pas étonnant que cette exposition ait irrité et effrayé les milieux gouvernementaux. Ne trouvant pas suffisante la violente campagne de calomnies déclenchées dans la presse réactionnaire, le gouvernement eut recours à la répression policière. La police arracha les affiches qui annonçaient l'ouverture et le lieu de l'exposition pour empêcher les masses travailleuses de voir la véritable image du peuple algérien en lutte. Mais, même sans affiches, les simples gens surent bien trouver le chemin de l'exposition.

Le retentissement national de leurs œuvres, Miailhe et Taslitzky le doivent, non seulement à leur thème nouveau, actuel, mais aussi à la fidélité avec laquelle ils ont traité ce thème. « *Comme il sied à de véritables artistes*, a écrit Etienne Fajon, *ils ont trouvé à ce contenu la forme qui convenait.* »

Mireille Miailhe, dans le tableau *Jeunes travailleurs agricoles*, décrit d'une manière fidèle et simple l'effroyable misère du peuple algérien, l'exploitation inhumaine que lui font subir les colons français. Ce ne peut être simple hasard que ce tableau ait été refusé par le jury du Salon d'Automne de 1952.

Avec le talent qui lui est propre, l'artiste parvient à donner au tableau une exceptionnelle résonance d'émotion. Dans le soir tombant, le paysage désert crée une atmosphère de

(1) *L'Humanité*, 30 décembre 1952.

tristesse. Au premier plan, six enfants en haillons, à bout de forces, retournent la terre avec des pioches trop lourdes pour leurs mains. L'effort, une terrible fatigue marquent leur visage.

Les œuvres de Taslitzky (*La faim*, *Famille de mineur de mines de fer de Beni-Saf*) et de Miailhe (*Petite fille d'Alger et son frère*, *Famille d'un bidonville*, etc.) sont autant d'actes d'accusation contre les colons français. Elles appellent à la lutte. Dominique Desanti a raison de dire que ces œuvres « *vous nouent la gorge et vous font serrer les poings* » (1).

Il était naturellement impossible à ces artistes communistes de ne pas montrer la lutte même du peuple algérien pour la paix et pour la liberté. Les tableaux de Miailhe *Réunion de femmes pour la paix*, *Le procès des 56 de Blida*, le tableau de Taslitzky *Dockers d'Oran* et son esquisse d'une grande toile *Femmes d'Oran* sont l'image du peuple en lutte.

Dans cette série de toiles, les portraits présentent un intérêt particulier. Dans le tableau de Taslitzky, *Jeune Marocaine à Alger*, le peintre dessine l'image charmante d'une femme encore jeune, mais qui a déjà connu de nombreuses privations et le chagrin. « *Les yeux de cette femme*, écrit Francis Cohehn, *sont chargés de tristesse, ils disent la souffrance de toute une vie; son regard ne pourrait être soutenu s'il n'avait cette tranquillité, cette dignité parfaite.* » (2)

En créant une image à la fois simple et monumentale de l'homme du peuple, Taslitzky a cherché à s'assimiler l'héritage réaliste de Géricault. C'est ce que prouvent le modelé du visage de la Marocaine, la volonté du peintre de créer une image variée et homogène, la simplicité de la composition. Il faut toutefois reprocher au peintre un certain manque de fini dans ce portrait, en particulier dans le buste et les mains.

C'est sur le même plan que se placent le *Portrait de deux dockers*, le *Fellah* et le *Portrait d'un rescapé du 8 mai 1945*. Expressif et viril est le personnage du *Portrait de l'Algérien en manteau*, de Mireille Miailhe.

---

(1) *L'Humanité*, 3 janvier 1953.
(2) *L'Humanité*, 9 janvier 1953.

Taslitzky et Miailhe, comme il convient à des artistes réalistes, ont su voir à travers la misère et l'oppression du peuple algérien sa force, son inébranlable résolution de se battre pour la paix et pour la liberté de sa patrie. Francis Cohen a raison de souligner, lorsqu'il analyse la série de tableaux et d'esquisses de Miailhe et de Taslitzky : « *En effet, ils ont su montrer que ces hommes et ces femmes n'attendent pas notre pitié, qu'ils ne demandent pas que nous les prenions sous notre protection. Ce qu'ils veulent, c'est notre solidarité dans la lutte qu'ils ont engagée, lutte qui est elle-même une aide à celle de la classe ouvrière de France.* »

Il est d'une beauté et d'une diversité singulières, ce personnage de la toile de Taslitzky *Le père algérien*, que l'on peut à juste titre considérer, non seulement comme la meilleure œuvre de Taslitzky, mais comme une des meilleures œuvres de la peinture progressiste française contemporaine dans son ensemble.

Un Algérien d'âge mûr, manchot, se tient debout à la porte d'une maison, sur un fond de mur. Sur son bras gauche, il tient avec précaution un petit enfant qui s'appuie avec confiance contre la joue de son père. D'un seul coup, cette attitude introduit dans le tableau de la tendresse poétique et une grande humanité. Mais l'artiste ne s'est pas contenté de nous donner une description intime et lyrique du personnage. Avec ses traits énergiques, le visage de l'Algérien exprime la tranquillité et le courage. « *Ce père, il est le plus simplement du monde*, écrit Jacques Gaucheron, *le héros, l'image de son peuple en qui vibrent souffrance et fierté, tendresse et résolution farouche de lutter pour sa liberté.* »(1)

La critique progressiste française a montré que c'est dans l'art de rendre le mouvement de la vie intérieure de leurs modèles que réside peut-être la plus grande victoire de Taslitzky et de Miailhe sur le plan de la maîtrise. Dans leurs portraits, Miailhe et surtout Taslitzky ont su, en pénétrant profondément l'univers individuel de leurs héros, créer une image synthétique et monumentale du peuple algérien. C'est là une importante victoire qu'ils ont remportée sur les traditions de la méthode formaliste de « synthèse », fon-

(1) *L'Humanité*, 10 novembre 1952.

dée sur l'ignorance de l'individualité de l'homme et la schématisation de l'image. A cet égard, *Le père algérien* de Taslitzky est un grand succès du peintre dans la voie de l'art du réalisme socialiste qui, pour reprendre les paroles de Maurice Thorez au XI[e] Congrès du Parti communiste français, *« en proposant aux artistes et aux écrivains de grands sujets, les élève, les replace dans la grande tradition française, élargit leur horizon, fraie la voie à un nouveau classicisme »*.

LE REALISME ET LA CRITIQUE

Tous ses succès, l'art réaliste d'avant-garde les doit à sa liaison constante avec le peuple, avec la classe ouvrière et avec sa sage avant-garde, le Parti communiste français. Tout cela, il le doit à une assimilation réfléchie des traditions réalistes de l'art démocratique du passé et à une lutte quotidienne contre les traditions du formalisme.

L'art réaliste ne peut se développer que dans une lutte constante contre toutes les traditions, quelles qu'elles soient, et contre toutes les récidives du faux art formaliste. La lutte contre ces traditions est difficile, mais absolument indispensable. *« La venue des intellectuels au prolétariat,* souligne Laurent Casanova, *implique pour eux un travail parfois pénible de critique des valeurs jusqu'alors admises. »* (1)

C'est pourquoi, à la fin de cet article, nous voudrions signaler une tendance à notre avis dangereuse, qui s'est manifestée dans la critique française progressiste au cours des deux dernières années. Une tendance à identifier le réalisme à toute représentation, vraisemblable dans sa forme, des objets, des hommes et des événements de la réalité, et le formalisme uniquement à la peinture abstraite, se fait jour dans la critique française. C'est ainsi, par exemple, que Jean Marcenac écrivait à propos du Salon d'Automne de 1952 : *« Nous voici loin des Salons d'hier avec quelques toiles réalistes perdues dans des salles vouées à l'abstraction. C'est l'inverse qui se présente à nos yeux, avec quelques toiles abstraites accrochées ici et là au milieu d'œuvres réa-*

(1) L. Casanova, *Le Parti communiste, les Intellectuels et la Nation,*

listes. » (1) Dans cette déclaration, on sent que Marcenac est enclin à considérer que la seule manifestation de formalisme dans la peinture française, c'est la peinture abstraite. Donc, objectivement, tout peintre qui représente des objets ou des personnages réels avec tel ou tel degré de vraisemblance est un réaliste aux yeux de Marcenac. Une interprétation aussi vaugue de l'idée de réalisme l'amène, dans le même article, à placer sur le même plan le tableau réaliste de Taslitzky *Le père algérien* et *Les réfugiés* d'Orazzi, œuvre qui donne des personnages une image primitiviste et qui est encore extrêmement éloignée du veritable réalisme. Du point de vue de Marcenac, l'une et l'autre de ces œuvres peuvent donner le même exemple de profonde vérité. On met donc un signe d'égalité entre une œuvre réaliste et un tableau exécuté dans un certain esprit formaliste.

Le caractere actuel du thème, la volonté de représenter des événements réels ou simplement des objets reels, tout cela, aux yeux de certains critiques progressistes français, semble une garantie suffisante de réalisme. En fait, ce n'est là qu'un premier pas dans la voie de l'art réaliste. Aussi grand, aussi actuel soit-il, le thème ne sera jamais qu'une bonne intention de l'artiste, que son bien propre, et non le bien du peuple, si l'artiste ne peut pas trouver pour l'exprimer une forme réaliste vivante et convaincante.

.....

Peut-on qualifier de réalistes les œuvres d'Edouard Pignon qui donne une image primitiviste, non seulement de la physionomie spirituelle, mais aussi de l'apparence extérieure, physique des mineurs et des dockers représentés ? Peut-on parler de réalisme lorsque Fernand Léger tente aujourd'hui d'utiliser les procédés du cubisme pour peindre notre époque, et Bernard Lorjou les méthodes du surréalisme ?

Même dans l'œuvre des maîtres qui sont à l'avant-garde du nouvel art réaliste français, on trouve encore des traces des innovations soi-disant révolutionnaires du formalisme. Assez fréquemment dans les expositions, des visiteurs, simples gens de France, ouvriers et étudiants, communistes et sans

(1) *Les Lettres Françaises*, 13 novembre 1952.

parti, ont attiré l'attention sur certains défauts des œuvres de Fougeron, de Milhau, de Taslitzky, de Picasso. Leurs remarques et les indications des dirigeants du Parti communiste français ont été à l'origine, dans une série de cas, de rectifications essentielles des déclarations de critiques d'art qui n'ont pas toujours su poser avec une précision suffisante la question de la maîtrise réaliste dans l'appréciation de tel ou tel phénomène de l'art progressiste français.

ON NE PASSE PAS SANS DOULEUR DANS LE DOMAINE DU REALISME

Si les questions de la maîtrise artistique réaliste, de sa spécificité, de ses lois, se posent aujourd'hui avec une acuité particulière à l'art français d'avant-garde, c'est que l'écrasante majorité des artistes considèrent maintenant qu'ils ont pour tâche de représenter la vie réelle. L'étude encore insuffisante des questions relatives à la forme artistique réaliste peut aboutir, partiellement du moins, à ce que certains critiques français progressistes perdent de vue le critère d'appréciation qui permet de juger les œuvres d'art au point de vue de leur réalisme ou de leur formalisme. La confusion théorique dans la définition du réalisme conduit à des affirmations erronnées certains artistes et certains critiques progressistes qui estiment que Cézanne et Henri Rousseau, Dufy et Rouault, Pignon, Lorjou et Léger peuvent être considérés comme des réalistes.

La débâcle de la peinture abstraite, le discrédit jeté sur cette forme extrême du formalisme aux yeux des artistes français, constituent certainement une grande victoire du nouvel art de la France. Désormais, c'est la volonté de représenter la vraie réalité qui détermine le visage de la peinture française d'avant-garde. Cependant, battre l'art abstrait ne signifie pas encore avoir fini avec le formalisme. Battre la peinture sans sujet ne signifie pas encore passer d'un seul coup et sans douleur dans le royaume du réalisme. La victoire sur les partisans de l'art abstrait n'est en fait que la première étape de la lutte pour la liquidation des traditions du formalisme. Et la lutte à mener contre le primitivisme, le cézannisme ou l'im-

pressionnisme est certainement plus difficile encore que la bataille contre la peinture sans sujet dont le vide, la stérilité et le caractère antiartistique sont évidents. Cette lutte sera d'autant plus dure que le formalisme a encore en France des racines profondes jusque dans la conscience et jusque dans l'œuvre de quelques artistes français d'avant-garde qui aspirent à servir leur peuple et à combattre avec les armes de leur art, pour la paix, la démocratie et le socialisme.

Le développement rapide de l'art dans la voie du réalisme pose maintenant avec une acuité particulière devant la critique française d'avant-garde la tâche d'un nouvel approfondissement de la critique et d'une dénonciation de l'essence antipopulaire et antiartistique du formalisme sous tous ses aspects, ainsi que la tâche de l'étude théorique de l'ensemble des problèmes du réalisme. Les indications des dirigeants du Parti communiste, l'expérience de l'art soviétique du réalisme socialiste, l'assimilation des traditions nationales, tout cela, sans aucun doute, permettra aux critiques et aux artistes progressistes français d'apporter à ce problème une solution juste et profonde.

Et les meilleures œuvres des artistes réalistes français contemporains démontrent déjà d'une manière évidente à tous les peintres progressistes de France que le réalisme est l'image fidèle de la réalité dans ses lois fondamentales, de la réalité comprise et jugée du point de vue de la lutte victorieuses des forces de paix, de démocratie et du socialisme contre les forces de la réaction.

O. NIKITIOUK et V. PROKOFIEV.

discussion sur la peinture

ANDRÉ MERCIER

La discussion sur les problèmes de la peinture, ouverte par l'article de Kanapa, dans la Nouvelle Critique (n° 50), *sera sans aucun doute d'un grand profit pour tous les artistes progressistes.*

Applaudir à cette initiative, c'est reconnaître la nécessité d'un tel débat qui, placé sous le faisceau de la lumière nationale, contribuera efficacement au rassemblement des intellectuels qui partagent avec les communistes les mêmes préoccupations.

Les remarques suivantes, qui apparemment « enfoncent des portes ouvertes », peuvent peut-être si elles sont appréciées selon l'expression de Kanapa « avec la plus grande sensibilité politique », contribuer très modestement à diminuer cette « distance » qui éloigne encore les artistes communistes de la grande masse des artistes dont le souci national est commun avec celui des communistes, et par là, faire progresser largement le réalisme socialiste.

Voilà près de sept ans que Maurice Thorez, à la tribune du Congrès de Strasbourg, proposait avec clairvoyance aux intellectuels français la tâche de défendre la culture nationale.

Et Laurent Casanova précisait en ces termes l'orientation de notre combat dans ce secteur idéologique : « Le Parti communiste peut essayer de donner maintenant une réponse claire aux grands problèmes qui continuent de préoccuper de bons esprits désireux d'aider notre pays et son peuple... C'est des hommes de la pensée et de l'art, des spécialistes eux-mêmes, que va dépendre en cet instant l'effort de rénovation possible des valeurs culturelles ».

Déjà à la « lumière nationale », un éclaircissement était donné aux artistes par le Parti de la classe ouvrière et mettait le point final à la confusion qui régnait auparavant dans leur esprit.

Un grand pas avait été fait depuis le moment où Roger Garaudy, ouvrant, dans Arts de France, *le premier débat sur l'art depuis la Libération, pouvait écrire :* « Il n'y a pas une esthétique du Parti communiste. Voilà qui est dit. Et qu'on ne nous assourdisse plus de cette querelle du « formalisme » et du « réalisme »; qu'est-ce qui est marxiste? Les recherches « d'avant-garde ou le sujet »? Ni l'un ni l'autre, l'un et l'autre. »

A cette affirmation traduisant les « tâtonnements pour ce dur labeur de prise de conscience », *le Congrès de Strasbourg répondait par la voix*

de Laurent Casanova : « Pourquoi le Parti communiste se désintéresserait-il seul de toutes ces choses qui ont une influence certaine sur le développement de la situation politique et sont en rapport visible avec son propre combat ? »

Entre l'étreinte du Plan Marshall et l'assassinat du communiste Houlier, le réalisme socialiste, sous l'impulsion de classe du prolétariat, avait franchi sa première étape.

Les premiers tableaux réalistes de Fougeron provoquèrent de tels remous parmi les spécialistes de l'art qu'il était difficile de discerner raisonnablement la part véritable de réalisme qui se dégageait des œuvres d'André Fougeron, et de mettre en relief les défauts, ce qui aurait pu faire progresser encore plus largement le réalisme socialiste.

Les contradictions furent assez vives pour que le secrétaire général du Parti communiste, intervenant à propos de la toile en hommage au militant Houlier, au Comité central de Saint-Denis, en décembre 1949, *tranche en ces termes un débat qui devenait stérile :* « Oui, nous le trouvons bien ce tableau et nous disons à ceux qui le critiquent : si vous pouvez faire mieux, faites mieux. Nous considérons, quant à nous, qu'il n'est pas indifférent de donner un contenu au tableau, de lui trouver un sujet et nous constatons que c'est seulement Fougeron qui a su vraiment nous émouvoir en prenant un tel sujet. » *Et encore :* « Je ne dis pas non plus que d'autres peintres, non membres de notre Parti, ne peuvent pas produire de grandes œuvres. Cela, c'est autre chose, mais je crois qu'en matière de réalisme socialiste, ce ne sont pas les autres peintres imprégnés d'idéologie bourgeoise et décadente qui doivent influencer notre jugement. »

Sans doute, l'interprétation étroite que firent la plupart des artistes, et plus particulièrement les artistes non communistes, des déclarations de Maurice Thorez, cristallisa pour une grande part le réalisme socialiste sur les œuvres de Fougeron et son école, alors qu'elles ne représentaient qu'un des aspects, le plus proche sans aucun doute, du réalisme socialiste.

L'isolement dans lequel fut plongé un moment Fougeron par notre critique contribua certainement pour une grande part à préparer ces « manifestations d'impatience » *ou* « ces démarches qui donnent une idée fausse des rapports que le Parti doit avoir avec les intellectuels » *signalées par François Billoux au Comité central d'octobre dernier.*

Les questions soulevées par le camarade Aragon dans son étude du dernier Salon d'Automne, qui ne sont pas sans lien avec ses précédents articles sur la peinture soviétique et ses réflexions sur le paysage de Bernard Buffet, apportent « un peu d'air » pour dissiper toutes les confusions ou « les interprétations schématiques » qui ont pu apparaître depuis l'orientation réaliste de Fougeron.

Aragon estime que Fougeron a fait un « mauvais discours » *en utili-*

sant le schématisme et l'allégorie pour illustrer les méfaits de la « civilisation occidentale ». Kanapa, précisant cette insuffisance, écrit que, « n'assimilant pas suffisamment les données de la politique nationale du Parti, il a fait du même coup un discours faux ».

Déjà, à propos de Défense nationale, *Prokofiev avait signalé l'utilisation du symbole au lieu de l'image réelle.*

Ces instructives critiques méritent d'être plus amplement développées, tant du point de vue des faiblesses politiques que des insuffisances « réalistes ».

Déjà, en janvier 1952, *Boris Taslitsky écrivait dans* La Nouvelle Critique (*n°* 32) : « Aux quelques dangers que je signale s'en ajoutent de plus voyants et sans doute d'une importance plus grande. Je veux dire l'emploi de l'allégorie et du symbole qui ont la vie dure et que, sur la route qu'ouvrit Courbet, on s'étonne de voir revenir à chaque pas. Ils constituent en fait une soumission à l'idéologie de la classe décadente et ramènent au passé nos vérités présentes. »

Or, à ma connaissance, il n'y a pas eu de critiques fondées sur ces dangers à propos de l'Enterrement *ou du* Premier Mai, *par exemple, œuvres de Fougeron qui demeurent pour le profane des œuvres réalistes sans réserve.*

Ce sont là des lacunes qui méritent d'être comblées par l'étude approfondie des questions soulevées par le réalisme. La plupart des hommes de la pensée et de l'art y trouveraient sûrement matière à réviser leur propre insuffisance.

Dans son intéressant article sur l'art et les traditions nationales, Boris Taslitzky exprimait « le désir d'aborder ultérieurement avec tous (*ses*) camarades peintres, sculpteurs, critiques, amateurs, un travail plus long et plus fécond d'étude ». *Le moment semble venu d'aborder pratiquement ce travail.*

« Il est temps aussi de réécrire l'histoire de l'art », *déclarait également Taslitzky dans le même article. Et, à ce propos, il semble opportun de rappeler les déclarations de Fougeron dans son article paru sous le titre* « Le peintre à son créneau ». *On pouvait lire dans la préface à cet article que* « cette étude prend à la fois l'aspect d'une critique des conceptions artistiques admises depuis quelques années et d'une analyse également critique de ses propres conceptions ». *Ces déclarations, dans le moment où elles parurent, firent grande impression parmi les artistes. Lorsqu'on lisait dans l'article de Fougeron que* « les peintres impressionnistes produisirent de belles œuvres dont il faudra peut-être, hélas, parler au passé dans un avenir prochain », *ce commentaire évoquait un peu les « troglodytes » dont parlait Staline à propos de la linguistique quand il rappelle certains marxistes qui prétendaient que les chemins de fer construits avant la révolution d'Octobre étaient des chemins de fer bourgeois, qu'il fallait démonter. Bien que l'impressionnisme soit compris dans la superstructure*

bourgeoise, c'était tout de même, entre autres, une interprétation hardie de la part de Fougeron, et qui pouvait surprendre tous ceux qui sont épris de notre passé national en peinture, y compris ceux qui approuvaient Boris Tastlitzky lorsqu'il écrivait, avec une objectivité plus nuancée, que « l'histoire de ce demi-siècle écoulé est là pour nous prouver que les formes peuvent changer infiniment sans que change le contenu. Des constructivistes aux abstraits, 50 ans d'esthétique plastique reflètent le même contenu bourgeois de refus des réalités et jamais, cependant, la forme n'a subi tant de variations. »

Réduire historiquement l'impressionnisme aux « irisations vaporeuses qui sont le secret de l'art impressionniste », *c'était traiter d'une manière un peu simpliste une époque picturale dont l'un des aspects a fait écrire cependant à Aragon que* « les impressionnistes ont fixé les premières fumées des trains, la gare Saint-Lazarre, les rues avec leur fracas. Depuis ce temps-là, quel est le peintre qui a su nous donner des variations du décor le sentiment humain? Pas un. Leur technique ne leur permet pas. »

Toutefois, dans le même article, Aragon ne manque pas de saluer et Marquet et Kisling.

Une autre façon de voir, et plus convaincante pour le progrès des démarches proposées par les communistes, est celle d'Henri Lefebvre, quand il écrit : « De Manet aux abstraits, la peinture française moderne s'est orientée vers le formalisme. Elle a dissout l'objet, elle a refusé l'anecdote, la scène. Mais cette constatation n'entraîne pas une condamnation globale. L'analyse de l'objet et du tableau a entraîné leur dissociation en éléments séparés, cependant cette analyse opérée par les peintres coïncide avec certaines capacités analytiques traditionnelles de l'esprit français. D'où l'acuité, la vivacité de cette peinture analytique. Mais aux environs de la limite, dans l'abstrait purement formel, elle perd tout intérêt et s'épuise avec une surprenante rapidité. »

L'impressionnisme, comme toutes les techniques picturales bourgeoises qui suivirent, a eu et a encore ses défenseurs parmi un grand nombre de spécialistes de l'art et la majorité des artistes. C'est par une critique conséquente qu'un réalisme de combat doit assimiler et dépasser cette période « vivace » de notre patrimoine national et non pas l'escamoter, comme l'a maladroitement exprimé Fougeron dans ses « critiques » qui ne furent jamais commentées dans aucune des publications progressistes, alors qu'il aurait été intéressant, à partir de ces déclarations, d'ouvrir un débat dans l'esprit de celui qui s'est récemment poursuivi (1), *pour l'architecture, entre Kopp et Magnien-Braslawsky, dont la portée éducative est évidente.*

C'est la tâche permanente des communistes de ne laisser aucune question sans réponse, « et cela, sans rien céder sur nos positions de principe ».

---

(1) Voir *La Nouvelle Critique*, nos 42, 48 et 50.

L'effort méthodique pour expliquer les problèmes en rapport avec le réalisme socialiste reste le plus sûr moyen de corriger aussi, chez les hommes de la pensée et de l'art, les insuffisances d'assimilation des données politiques du combat national que mènent les communistes.

Sans doute le chemin est épineux et Henri Lefebvre a raison lorsqu'il écrit (Contribution à l'esthétique) : « L'élimination des anciennes formes et la création des formes nouvelles ne s'accomplissent que par essais et erreurs rectifiées, par tâtonnements, par échecs, critique et autocritique. Dans ce dur labeur de prise de conscience (critique et autocritique), l'artiste ne peut rester seul, il devient d'autant plus libre qu'il se délivre de la solitude, ce qui implique le contact avec le « public », c'est-à-dire avec le peuple, avec les masses et leur avant-garde politique. »

Ces remarques faites à la lumière du marxisme ne peuvent que renforcer les certitudes victorieuses.

Comme nous devons nous souvenir que Lénine a écrit : « On ne peut édifier le communisme qu'avec des matériaux humains créés par le capitalisme, il n'en existe pas d'autres. On ne peut ni bannir, ni détruire les intellectuels bourgeois; il faut les vaincre, les transformer, les assimiler, les rééduquer... »

C'est à ce prix qu'un rassemblement des intellectuels français pour la défense de la culture est possible pour que triomphe et s'impose le réalisme socialiste.

ANDRÉ GRACIÈS

Je crois qu'il est bon, avant toute chose, de remercier La Nouvelle Critique *d'ouvrir ses colonnes à une discussion sur la peinture. J'espère que les participants seront nombreux, car un tel débat présente à l'heure actuelle, pour les artistes, communistes ou non, une importance considérable.*

Deux articles, l'un du critique soviétique Prokoviev publié par La Nouvelle Critique, *l'autre du camarade Aragon, membre du Comité central, à propos du dernier Salon d'Automne, paru dans* Les Lettres Françaises, *viennent de nous apporter un aspect nouveau dans le domaine de la critique, essentiel pour notre démarche : la critique d'idée.*

Dans ces deux articles, qui portent des appréciations critiques sur l'ensemble de la production du nouveau réalisme français, des passages très importants ont trait aux œuvres de Fougeron.

La dernière toile de Fougeron est tout particulièrement critiquée par Aragon, et je pense personnellement que ces critiques sont justifiées. Je tiens à préciser tout de suite que si ces critiques m'ont apporté une vive

satisfaction, étant persuadé qu'elles nous aideront tous, ce n'est en aucun cas parce qu'il s'agit d'un homme plus que d'un autre. On est toujours peiné lorsqu'un camarade est sévèrement critiqué, l'aide fraternelle à lui apporter ne doit en être que plus grande. Si, dans les lignes qui suivent, je me sers souvent de son exemple, c'est que, durant ces dernières années, son œuvre a été la plus en vue. C'est dans cet esprit que j'apporterai ces quelques remarques à la discussion. Peut-on affirmer que Fougeron aurait traité son sujet de la façon que l'on sait si cette critique d'idée s'était manifestée plutôt? Il serait faux d'affirmer que les éléments de discussion nous ont manqué ces derniers mois. Ne serait-ce que le passage du rapport présenté par le camarade Malenkov au XIX^e^ Congrès du Parti communiste de l'Union soviétique qui s'adresse aux artistes et dans lequel Malenkov traite de ce problème fondamental — le typique.

Alors que notre Parti donnait à ses organismes la directive juste d'étudier les travaux de ce Congrès, pourquoi les artistes n'ont-ils pas utilisé une base de discussion aussi importante? Depuis des années, bien rares ont été les toiles de Fougeron où le symbole n'a pas servi à exprimer le sujet choisi par ce peintre.

Pour être plus précis, je citerai une phrase de Fougeron extraite d'un article intitulé « Critique et Autocritique », *où, parlant de sa toile* L'Hommage à Houllier, *il disait* : « Faire surtout que ce tableau puisse bien se dater : 1949, l'an de disgrâce des assassins, mais pas indifféremment 1920 ou... 1960. » *Ce qui, je crois, revient à dire : arriver à la précision historique.*

Le but recherché a-t-il été atteint? Je ne le pense pas. Car se servir d'un symbole pour exprimer la colère du peuple devant l'assassinat d'un militant, de ce peuple ardent à continuer la lutte chaque jour plus fortement, va à l'encontre de la précision nécessaire dans ce genre d'œuvre. Ce symbole dans la toile est traduit par trois ouvriers, deux hommes et une femme, étroitement liés et vêtus de façon à ce que leur groupe représente le drapeau français; pour si résolus que soient les visages de ces personnages, pour si ferme que soit leur attitude, ils n'exprimaient pas le fait que, sitôt après la mort de Houllier, des milliers d'hommes et de femmes ont contribué à coller cette affiche pour laquelle il était tombé et que cela, ils l'ont fait avec le soutien d'une population indignée par le crime. Représenter cette réalité concrète était, du moins je le pense, la meilleure façon de rendre hommage à Houllier.

Je crois que l'on peut apporter un exemple de cette précision historique où les choses sont dites très simplement, alors que pourtant elles sont d'une importance telle qu'il est certain qu'un jour nos enfants les apprendront dans leurs manuels d'Histoire de France. Cet exemple se trouve dans l'un des panneaux de Jean Amblard qui ornent la mairie de Saint-Denis. Dans la toile qui représente les maquisards en train de saluer les couleurs, il est à noter que pas un d'entre eux ne porte le même modèle de fusil. Amblard nous montre ici un fait historique précis, à

savoir : la pauvreté d'armements qui fut celle des maquis de Francs-Tireurs et Partisans Français. Nous en connaissons la cause : la peur de donner des armes au peuple. Cela situe un des aspects les plus importants de la Résistance française à l'occupant nazi. Le spectateur, en contemplant la toile, peut se livrer à de nombreuses réflexions, et prendre conscience de la force invincible de ceux qui luttent pour la liberté, quand il pense que c'est avec un armement disparate que des patriotes ont vaincu les divisions SS entraînées et supérieurement équipées.

Nous n'avons jamais discuté à fond sur l'élaboration qui détermine le choix des thèmes ni des écritures par lesquelles ils étaient formulés.

Lorsque Fougeron fit son exposition Le Pays des Mines, *le camarade Auguste Lecœur, secrétaire du Parti, écrivit dans* l'Humanité (28-11-50) *un article destiné à présenter cet ensemble d'œuvres, dans lequel il rappelait à juste titre l'importance de cette exposition, compte tenu de sa participation aux combats de la classe ouvrière et des liens étroits existant entre l'artiste communiste et les masses. Le camarade Lecœur disait dans cet article :* « Les rengaines hypocrites de l'Art pour l'Art seront à nouveau exhumées. En de subtiles minauderies, des esthètes s'attaqueront à la forme parce qu'en désaccord avec le fond. Ce sera un autre aspect des hurlements. »

Or, plusieurs camarades avaient des critiques à formuler sur la forme et aussi sur le contenu de certaines des œuvres présentées par Fougeron. Malhabiles à les formuler, ils ont craint de tomber eux-mêmes sous le coup de ce reproche.

De nombreux camarades, tout en étant en complet accord avec les directives du Parti et l'ayant déjà prouvé par des œuvres, portaient en eux à l'égard d'une toile comme Défense nationale *les mêmes critiques que le critique soviétique Prokoviev :* « Dans le tableau *Défense nationale*, qui représente la bagarre entre les mineurs en grève et un détachement de C.R.S., Fougeron a essayé de montrer, d'après Milhau, « d'un côté, la masse brutale, anonyme, aveugle » des policiers; de l'autre côté, l'unité de la classe ouvrière en lutte : « un corps unique... mais un corps aux innombrables têtes pensantes, aux mille bras dressés pour le combat ». Et voici que pour montrer que, contrairement à l'unité mécanique des policiers, l'unité de la classe ouvrière est une unité consciente, Fougeron représente un groupe d'ouvriers de telle manière que seul le premier apparaît entièrement alors que, des autres, on ne voit que les têtes et les bras. On a l'impression d'un corps à quatre têtes et à huit bras. Nous avons devant nous un symbole composé par la réflexion au lieu d'une image réelle du peuple en lutte. »

Il ne manquait pas non plus d'artistes non communistes, cherchant avec sincérité dans la voie que leur indiquait notre Parti, qui pensaient de même.

Certes, il était juste de décerner à Fougeron les éloges qu'il méritait pour sa démarche et pour certaines de ses œuvres, et cela n'est pas en

cause. Mais, en même temps, la crainte de passer pour un de ces « esthètes » dont parlait le camarade Lecœur a limité notre critique par rapport à cette exposition, et, par la suite, elle ne s'est pas plus exprimée à l'égard des autres toiles de Fougeron. Une discussion approfondie de ses œuvres ne nous aurait-elle pas aidés? Dans la mesure où nous ne discutions pas du travail d'un artiste, nous ne discutions d'aucun autre.

J'estime que cette précision dont je parle plus haut, si elle est indispensable pour la peinture d'histoire, est également nécessaire dans les autres aspects de la peinture. Que ce soit portrait, peinture de genre, paysage, nature morte, il y a un contenu à exprimer de façon précise, de même qu'il existe toute une gamme de sentiments humains à remettre en valeur, qui sont ceux de notre peuple dans toute sa finesse et son intelligence. De plus, chaque région de notre pays, indépendamment du caractère particulier de son paysage, a un passé, une histoire dont l'artiste peut approfondir le contenu. C'est une notion réactionnaire que celle qui ne veut voir dans le folklore d'une région que ses vêtements ou ses danses. Par exemple, beaucoup d'Ariégeois savent-ils les luttes acharnées menées sous la Restauration par les paysans de certaines hautes vallées pyrénéennes pour défendre leur droit d'accès aux forêts? Ces révoltes, qui portent le nom de « guerre des demoiselles », furent d'ailleurs suivies d'une répression féroce. De tels événements régionaux contribuent à enrichir l'histoire de notre pays. L'artiste, en les représentant, peut apporter un exemple du caractère de continuité révolutionnaire qui a toujours existé en France. Je précise, quant au titre de ces révoltes, qu'elles doivent leur nom aux chemises de femme que revêtaient les bûcherons pour se battre afin de ne pas être reconnus par les gendarmes appelés « salamandres » à cause de leur habit vert. Comme l'on peut en juger, un tel sujet est séduisant, compte tenu de l'histoire, du paysage où elle se déroule et de la couleur des personnages.

Peut-être me dira-t-on : puisque tu connais bien ces choses, pourquoi la toile n'est-elle pas déjà faite? C'est tentant, en effet, mais avant d'aborder un tel sujet, il faut avoir conscience des moyens qu'on a pour le moment à sa disposition. La question de la qualité se pose nettement, maintenant que le nouveau réalisme a conquis des positions sans cesse plus fortes. Cette méconnaissance des moyens personnels a suscité une tendance à croire qu'on est dans le sens du réalisme socialiste lorsque dans une toile figurent des pancartes avec des mots d'ordre si fidèlement représentés que le reste de l'œuvre est sacrifié à l'inscription. Le camarade Joannès, dans un article paru dans les Cahiers du Communisme, *du début de l'année 53, critiquait ce genre d'œuvres et les qualifiait justement de peinture d'intention. De même, certains, en voulant tout dire dans une toile ou un dessin, n'arrivent plus à dégager l'idée principale du contenu qu'ils veulent exprimer, le schématisme politique étant le résultat de cette erreur. Combien de fois les camarades qui ont eu à exécuter des œuvres pour une organisation démocratique se sont-ils*

entendu réclamer une peinture ou un dessin dans lesquels tout devait être dit! Cela au détriment du contenu et de la forme, par conséquent de ceux à qui l'œuvre est destinée! Combien juste est la phrase de Mao Tse-toung : « ... Nous n'admettons pas les œuvres nuisibles. Nous n'admettons pas non plus la tendance slogan ou affiche. »

C'est cette tendance dont parle Mao Tsé-toung qui a amené dans certains tableaux ce schématisme politique qui stérilise l'œuvre d'art et qui la met en opposition totale avec les conseils de notre secrétaire général, Maurice Thorez.

Jean Kanapa en commentait cet extrait dans son article de La Nouvelle Critique : « Un tel art n'enrichit pas seulement le peuple; en proposant à l'écrivain et à l'artiste de grands sujets, il les élève, il les replace dans la grande tradition française, il élargit leur horizon, il fraie la voie à un nouveau classicisme », *et il ajoutait :* « C'est parce que la tendance au réalisme socialiste ne peut se développer en dehors de la tradition nationale, mais doit au contraire l'assimiler, s'y intégrer, que se posent les questions qu'a soulevées Aragon. La discussion doit aider à les résoudre. Pour le profit de tous les artistes, et pas seulement des communistes. »

Rien n'est plus exact. Il faut toutefois tenir compte du fait que les communistes, dans ce domaine comme dans les autres, ouvrent la voie et que si nous ne faisons pas un effort pour nous éduquer (j'insiste sur ce dernier point), nous ne pourrons inscrire nos œuvres dans cette tradition nationale et résoudre les problèmes soulevés par Aragon. Quand je dis nous éduquer, c'est parce que l'étude approfondie de cette tradition nationale s'impose à nous. Cela entrepris, il va sans dire que chacun de nous a ses préférences dans le passé. Le Nain, David, Gericault, Courbet, Chardin, les maîtres du paysage français, etc., sont des exemples qu'il s'agit, non de copier, mais de retrouver au travers de cette tradition nationale, cela à la lumière d'une réévaluation critique. Afin de mieux m'exprimer, je prendrai un exemple. Qui, sans pour cela peindre dans la manière impressionniste et sans oublier que nous sommes en 1954, retrouvera ce qu'il y a, à mon avis, de progressiste dans l'œuvre de Renoir, cette santé, cette douceur typiquement française? Ne peut-on pas prendre une leçon dans la clarté de vision qui est celle de Manet dans des toiles comme Argenteuil *ou* Chez le père Lathuile*? La première de ces toiles qui date de son séjour chez Monet, à Argenteuil, marque un abandon des influences espagnoles et vénitiennes chez Manet. Je crois qu'au contact des impressionnistes le grand peintre s'est intégré à la tradition nationale; cela marque l'un des aspects progressistes de ce grand mouvement de la peinture française. Il en est de l'impressionnisme comme de beaucoup d'autres époques de notre peinture nationale; là encore, nous avons tous nos préférences. En faisant ressortir dans la discussion qui s'ouvre les qualités prépondérantes de chacune de ces époques, il est certain qu'une telle confrontation d'idées va beaucoup nous aider et qu'elle déterminera sans doute des progrès sérieux dans nos œuvres.*

L'HISTOIRE DE NOTRE PEUPLE VUE PAR MONSIEUR DUVEAU

ou de l'anticommunisme à l' « européanisme »

LA *Tribune de Paris* vient de décerner son Prix de l'Histoire au quatrieme et dernier tome de l'*Histoire du Peuple Français*, publiée sous la direction de L. H. Parias. Ce tome, paru il y a quelques mois, traite de la période qui s'étend de 1848 à nos jours. Il est dû à M. Georges Duveau, successeur de G. Gurvitch à la chaire de morale et sociologie de la Faculté des Lettres de Strasbourg.

Comme tous les volumes de la série, celui-ci est somptueusement présenté, abondamment illustré de lithographies, de photographies, de cartes. On sent qu'un effort a été accompli pour « faire sérieux ». Sans doute est-ce cet aspect extérieur qui a permis la large pénétration de ce livre dans nos établissements scolaires, en particulier dans l'enseignement technique. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage figure dans de nombreuses bibliothèques de professeurs et, comme il contient certains renseignements statistiques originaux, utiles pour une leçon, les professeurs seront tentés de s'en servir souvent.

C'est cette circonstance particulière qui nous incite à nous préoccuper du contenu d'un tel ouvrage.

SUR UNE PRESENTATION

Dès les premières pages, M. Duveau fait avec pas mal de pathos étal de sa belle conscience. Une feinte modestie, dans un avant-propos qu'il intitule *Essai d'explication*, lui permet d'exposer ses hésitations sur le thème : écrirai-je ou n'écrirai-je pas ce livre ? Mais c'est en fin de compte pour nous expliquer que ses scrupules ont été vaincus par la conscience de sa haute mission historique (de *magister*, dit-il) et son sentiment patriotique. Nous verrons tout à l'heure ce qu'il en est de l'une et de l'autre.

A l'appui de cet avant-propos, une notice biographique présente l'auteur. Collaborateur de Dolléans et autres proudhoniens, il a travaillé à des éditions critiques de *La Révolution sociale démontrée par le coup d'Etat du Deux Décembre* et de *Contradictions politiques*. Toujours selon

cette notice inspirée, il écrit en 1939, d'une « *encre prophétique* », une histoire du siège de Paris, pressentant ce qu'on appelle ici « *la double trahison de l'extrême-droite au nom de l'ordre et de l'extrême-gauche au nom du messianisme soviétique* ».

C'est sans doute au nom de ce don prophétique que l'ouvrage porte en exergue cette phrase de Prudhon dans une lettre à Herzen : « *Ce n'est pas Catilina qui est à nos portes, c'est la mort...* »

Ainsi, les préliminaires sont clairs : ils tendent à présenter l'œuvre de Duveau comme celle d'un grand esprit inspiré, dégagé de toutes les « outrances » du parti-pris (ne couvre-t-il pas d'un même anathème l'extrême-droite et l'extrême-gauche ?). Dès la page 12, on lit : « *Je ne crois pas avoir succombé à l'esprit de système ou à la passion partisane.* »

UNE CONCEPTION « ORIGINALE » DE L'HISTOIRE

On peut échapper à l'esprit de système, être gêné « *lorsqu'il s'agit de ponctuer la recherche de conclusions précises* » (p. 11), sans pour cela se dispenser de donner quelques vues générales ou d'indiquer ses opinions sur quelques-uns des facteurs supposés de l'évolution historique. L'histoire n'est-elle pas aussi explication ?

Et de débuter modestement par une affirmation à partir de laquelle on bâtit tout un système : « *Le Français goûte le style de Joseph Prudhomme* » (p. 14), ce qui permet de réduire toute l'histoire de France à « *un combat dérisoire entre Prudhomme et Catilina* » (encore !) (p. 14). Ce bienheureux caractère éternel du Français, qu'il soit président d'un conseil d'administration ou tourneur chez Citroën, va permettre au prophétique M. Duveau de profondes considérations qui ne seront qu'une accumulation des lieux communs les plus usés traînant dans les ouvrages historiques de seconde zone depuis plus de cent ans. Ce qui dispense d'une recherche des causes, d'une analyse véritable des faits.

Outre ces lieux communs qu'il est vain de perdre du temps à énumérer, M. Duvau s'efforce de présenter au lecteur des théories personnelles qui n'ont qu'un seul inconvénient : c'est qu'on les a déjà trouvées sous la plume de quiconque voulait faire œuvre d'obscurantisme.

Cette « fantaisie créatrice » se donne libre cours dans son analyse de la Commune. Et d'abord voici l'indispensable, le déterminant — le Meneur, expliqué d'une manière que ne renierait pas le Dr Freud : « *... On oublie souvent que les minorités agissantes sont constituées par des hommes laids, anxieux, timides, qui compensent leur sentiment d'infériorité par une grande dépense d'énergie... L'histoire est le confluent de deux morbidités, celle des esclaves broyés par les maîtres, celle des individus qui, pour une raison ou pour une autre, ne sont pas adaptés,*

souffrent de leur condition, et de leur condition d'homme autant que de leur condition sociale, qui projettent leur ressentiment sur l'écran de l'histoire, se libèrent d'autant mieux de leur enfer intérieur qu'ils ont donné à l'évolution historique un tour infernal » (p. 161).

Le lecteur, armé de ces notions précises, peut maintenant aborder l'exposé des causes profondes... Il semble bien que ce ne soit pas Marx qui les a mises à jour, mais plutôt Edith Piaf quand elle chante à peu près : « C'est la faute au printemps, c'est la faute à l'amour. » Qu'on en juge : « *... Il y a eu un Eros de la Commune et c'est sans doute lui qui, mieux que toutes les gloses doctrinales, explique le 18 mars... Quarante ans, cinquante ans après, les survivants parlaient encore de ce printemps comme d'un ineffable Eden. ... Le gouvernement, en se dressant contre la garde nationale, en rendant tout de suite à l'échoppe, à l'atelier, à l'établi tous ces officiers fédérés, tous ces hommes qui polarisent l'héroïsme et l'érotisme d'une rue, d'un quartier, d'un faubourg, broyait des rêves accumulés depuis cinq mois. Le siège est une longue idylle entre la crémière et le* sublime *devenu un héros. Le* sublime *va-t-il reprendre, tête basse, une existence grise dans la ville ruinée? Non. Et pour que la crémière le regarde encore avec une admirative langueur, il se hausse de quelques marches sur les escaliers de l'Histoire...* » (p. 316).

M. Duveau n'hésite pas à donner par ailleurs des appréciations hâtives et, comme par hasard, celles-ci tendent à masquer le caractère patriotique des actes des communards. Ainsi, selon lui, le 1er mars 71, la garde nationale « *se satisfait d'un geste absurde* » en hissant les canons sur la Butte. « *Les Prussiens, remarquons-le, témoignaient la plus grande indifférence à l'égard de ces canons* » (p. 315). Or, le 23 mars, le *Daily News*, relatant la séance de l'Assemblée de Versailles du 21, écrit que Jules Favre s'est repenti d'avoir « *... laissé à la garde nationale les armes que les Prussiens menaçaient de lui enlever* » (1), et M. Duveau de continuer : « *Quinze jours plus tard, Thiers donnait l'ordre à l'armée de récupérer les canons : nous savons comment finit l'aventure* » (p. 315). Ce faisant, il escamote l'essentiel. Pourquoi Thiers donne-t-il l'ordre de récupérer les canons? Dans quel climat politique? A quoi correspond cette tentative? La *Liberté* du 16 mai qualifie l'acte patriotique de la garde nationale de « *lugubre plaisanterie de la grotesque armée des bataillons révolutionnaires* » et le *Journal des Débats* intime au gouvernement l'ordre de « *mettre fin à ces saturnales* » (2). ... Peut-être aurait-il été bon, pour un historien conscient de sa haute mission, de mettre de tels documents sous les yeux du lecteur, ce qui aurait permis d'aboutir à une explication plus sérieuse que celle des ardeurs printanières ? Mais l'analyse de tels documents est bien trop superficielle, fi donc! — mieux vaut suivre le

(1) Karl Marx, *Oeuvres complètes, La guerre civile en France*. Editions sociales, 1953, p. 84.

(2) *Idem*, p. 72.

prophète Duveau dans sa recherche des « causes profondes »... Alors, sous le titre marginal inattendu : *Le XIXe siècle de la syphilis*, on lit : « ... *Balzac a mis admirablement en lumière l'importance de la syphilis dans l'histoire de la société française* » (p. 231)!!!

Somme toute, la société française est gangrénée jusqu'à la moelle et M. Eisenhower avait raison, le cher homme, de gloser sur la « fibre désintégrée » des Français, un peuple pourri, vous dit-on!

UN SPECTRE HANTE M. DUVEAU

En fait, un spectre hante les heures studieuses de notre historien : le matérialisme dialectique. Aussi, chaque fois qu'il aborde des considérations générales, c'est pour attaquer les conceptions matérialistes dialectiques de l'histoire — ou plutôt ces conceptions telles qu'il se les représente.

« *Lors des journées de février* 1848, écrit-il par exemple, *Louis-Philippe raisonne inconsciemment selon les méthodes marxistes : roi de la bourgeoisie, je serai naturellement défendu par la garde nationale bourgeoise* » (p. 24) (1). L'insinuation tend à présenter au lecteur un marxisme grossièrement mécaniste. Or, le marxiste raisonne sur le concret, sur le réel. Quelle politique fait alors le roi? Est-il l'homme de *la* bourgeoisie ou l'homme *d'une* bourgeoisie? Quelles contradictions y a-t-il au sein de la bourgeoisie? M. Duveau a-t-il pris garde à la remarque de Georges Lefebvre selon laquelle la répartition du travail entre les différentes couches de la bourgeoisie n'est pas encore terminée, cet état de choses donnant naissance à des conflits internes? Mais non, l'honnête M. Duveau n'hésite pas à schématiser le marxisme pour l'accuser de schématisme.

Plékhanov a déjà dénoncé ce genre de critiques : « ...*Ils font ainsi à Marx offrande de son bien à lui, et ne soupçonnent même pas, dans leur incroyable naïveté, que le Marx qu'ils « critiquent » n'a rien de commun, sauf le nom, avec le véritable Marx, le premier n'étant que la création de leur propre incompréhension qui, chez eux, est vraiment multilatérale* » (2).

De naïvetés (?) en naïvetés, M. Duveau va plus avant : les marxistes constatent-ils que la machine conduit la femme à l'usine? Il découvre, lui, une *certaine* période de l'évolution, où *certaines* machines « *veulent être servies par des bras vigoureux et par un torse musclé* » (p. 93) et

(1) On sait qu'en 1847-1848 la petite et moyenne bourgeoisie, qui fournissait les troupes de la Garde Nationale — nourrissait une profonde hostilité contre Guizot et réclamait la « Réforme ». Par là, elle voulait battre en brèche le monopole politique que détenait, seule, la bourgeoisie financière.

(2) Plékhanov, *Questions fondamentales du marxisme*, Editions sociales, 1948, pp. 58 et 59.

rejettent les femmes de l'usine. M. Duveau ignorerait-il l'existence de la vapeur? Se baser sur l'épisode particulier d'une évolution pour réfuter un jugement portant sur toute l'évolution, telle est une des méthodes « honnêtes » employées par notre historien.

Sous le titre marginal « *Schéma marxiste simpliste* », M. Duveau expose dans les grandes lignes le processus de prolétarisation dans la grande industrie moderne, mais c'est pour indiquer qu'il s'agit là des cogitations d'une « *pensée abstraite, très intellectualisée, et qui cache des cheminements beaucoup plus complexes... Il n'y a pas de différences essentielles* (*en* 1850-60) *entre le paysan et l'ouvrier de la grande usine* » (p. 145).

Sans doute notre auteur ignore-t-il les pages célèbres de Staline dans *Anarchisme ou socialisme* (1) (reproduites par Jean Bruhat dans son *Histoire du mouvement ouvrier* (2). Staline y explique dans le détail les lentes transformations idéologiques de l'artisan cordonnier qui, éliminé en tant que producteur indépendant par la concentration capitaliste, entre chez Adelkhanov à Tiflis. On ne saurait trop conseiller cette lecture à M. Duveau. Mais comprendrait-il? Il semble en effet, par miracle, complètement imperméable aux notions marxistes. On est surpris de certaines naïvetés (s'il n'y a pas naïveté, y aurait-il mauvaise foi?) lorsque cet historien interprète les termes marxistes. Ne le voit-on pas s'étonner de ce que Marx « *entonne dans* le Manifeste *un hymne à la gloire du bourgeois créateur de richesses?* » (p. 116). En France, continue-t-il, bourgeois = genre de vie, utilisation douillette de loisirs plutôt qu'activité économique proprement dite... « *Quand, parlant de sa propre femme, l'ouvrier l'appelle* la bourgeoise, *il signifie par là qu'elle ne travaille pas ou qu'elle travaille au ralenti...* » (p. 117)! Parlez à ce philistin d'électricité, il comprend bougie! C'est une mauvaise plaisanterie d'identifier Joseph Prudhomme ou des images puisées chez Jean Rictus à une notion de classe, à la bourgeoisie nettement définie par Marx sur la base du rôle qu'elle joue dans la *production*.

Mais voici l'explication des ignorances de M. Duveau : « matérialisme dialectique, pas français! » Aussi regrette-t-il la bonne aventure blanquiste chassée de notre histoire par ce « *socialisme pédant germanique qui fleurissait maintenant* (après la Commune) *dans l'atelier* » (p. 319)...

Un tel jugement nous ouvre d'autres perspectives.

DE L'ANTICOMMUNISME A L'EUROPE

La période immédiatement contemporaine de l'ouvrage semble due en effet à un Jean Castet ou autre Jean-Paul David : « *La puissance même*

(1) J. Staline, *Anarchisme ou socialisme*, Editions sociales, p. 20.

(2) J. Bruhat, *Histoire du mouvement ouvrier français*, tome I, Editions sociales, pp. 20 et 25.

du communisme en France, écrit M. Duveau, *contribue paradoxalement à la stagnation de la vie sociale. Le patron qui a en face de lui comme adversaire le communiste, le séparatiste, peut se payer le luxe d'une bonne conscience nationale même lorsqu'il défend avec la plus intelligente âpreté ce qu'il croit être ses intérêts. Mais s'il a toute raison de se féliciter pour l'heure du communisme (!), ce dernier, de son côté, est heureux de pouvoir mener la bataille contre un patronat intransigeant et archaïque qui entretient les colères, le déséquilibre social...* » (p. 373).

Un tel passage comporte de nombreux et significatifs aspects. C'est d'abord un plaidoyer à peine voilé en faveur de ce fameux « syndicalisme libre » dont il dit pourtant « *qu'il donne le sentiment de se battre plutôt contre le communisme que contre le front patronal* » (p. 372).

C'est aussi une prière du genre : « bons patrons, comprenez votre intérêt réel et aidez le « syndicalisme libre ».

C'est ensuite une canaillerie : on veut faire insidieusement admettre l'existence d'une sorte d'entente de fait entre communisme et patronat, la participation de l'un et de l'autre à une sorte de jeu où l'un et l'autre trouvent leur compte.

C'est enfin une bêtise, ou plutôt ce serait une bêtise inadmissible chez un historien réellement honnête. Le « *luxe d'une bonne conscience* », le patronat se l'est toujours payé, et avant même l'existence du Parti communiste et de l'Union soviétique. Deux exemples (mais il y en a des milliers!) : lors des grandes grèves de 1869, le patronat lyonnais accusait les ouvriers d'être aux ordres de... la Suisse, trop démocratique à leur gré. Aux élections de 1898, Eugène Motte (dont un des descendants est un « apparenté » d'aujourd'hui) se présente contre Guesde. Un papillon tricolore est édité contre le leader socialiste, ainsi conçu : « *Ne votez pas pour un étranger qui fait fuir le travail de Roubaix et Wattrelos. Ne votez pas pour l'ami des Prussiens. Ne votez pas pour Guesde. Votez pour un Roubaisien, un Français. Votez pour Eugène Motte* » (1).

Comme on le voit, Eugène Motte avait *aussi* bonne conscience. Et M. Duveau lui-même permet d'avoir cette bonne conscience lorsqu'il écrit : « *La classe ouvrière demande à l'idéologie russe l'outillage moral qui lui apparaît comme seul efficace pour la mener à son affranchissement* » (p. 385). Tout à l'heure *socialisme germanique*, maintenant *idéologie russe*... On reconnaît le langage de Motte. Certes, l'apport de Lénine et Staline fut d'une importance décisive, mais le marxisme est l'idéologie du prolétariat et du prolétariat du monde entier. Marx, Engels, Maurice Thorez, Togliatti, Dimitrov, Mao Tsé-toung seraient-ils russes?

Non, décidément, on ne peut plus plaider la naïveté! Avec un « historien » aussi singulier, à ce point engagé dans la voie de la calomnie et

---

(1) Compère Morel, *Jules Guesde, le Socialisme fait homme*, Librairie A. Quillet, mars 1937, p. 427.

de la falsification, on peut s'attendre à tout. La preuve? Si « *la nationalisation des houillères n'a pas empêché la grève* » (p. 353), ce n'est pas, selon M. Duveau, parce que l'Etat est un Etat demeuré entre les mains de la bourgeoisie et que l'exploitation — par Etat interposé — des mineurs a continué, c'est parce que la Fédération C.G.T. du sous-sol est représentative et qu'un « *combat est engagé entre l'Etat français et le communisme qui rallie à lui une quantité considérable de mineurs* »!

La lutte pour la paix? Comment pouvez-vous y croire, naïf lecteur, quand « *ce n'est pas la maturité des travailleurs qui fait disparaître les armées* » mais que, tout au contraire, dit M. Duveau, « *c'est le choc même des armées qui accélère la révolution sociale* » (p. 293)?

Comment s'étonner alors qu'un tel ouvrage débouche sur une invitation à faire l'Europe, formulée de façon particulièrement odieuse : « *En refusant d'accepter le défaite de* 1871, *en refusant de contresigner moralement l'abandon de l'Alsace et de la Lorraine, nous renforcions le malaise qui aura pour conséquence l'effondrement de l'Europe, nous poussions aux catastrophes qui ont mené la Russie jusqu'au bord de l'Elbe* » (p. 400).

Nous atteignons ici au paroxysme : en 1953, huit ans après l'écroulement de l'Allemagne nazie, un historien bourgeois *regrette* la défaite des soldats hitlériens, car la victoire historique des armées soviétiques les a conduites jusque sur l'Elbe. Alors les affiches de la Propagandastaffel célébrant les Waffen SS, remparts de la civilisation occidentale, avaient raison? Et comme l'antisoviétisme délirant ne va pas sans la trahison de la France, cet historien bourgeois invite par la même occasion son pays à sacrifier, comme rétroactivement, une partie de son territoire national sur l'autel de l'Europe!

Nous étions fixés sur l'objectivité historique; voilà pour le patriotisme.

Qu'un tel livre se termine par la photographie d'un « *train du pool acier brûlant les frontières* », cela ne nous étonne pas et ne confirme qu'une chose : un tel livre répond à une commande, celle d'une classe condamnée qui tente dans un dernier effort de falsifier l'histoire de la nation française.

M. Duveau invite les ouvriers à être « *assez maîtres d'eux-mêmes pour se méfier des thaumaturges* » et veut « *faire confiance à l'intelligence des bourgeois* » (p. 14). Ce disant, il confirme nos observations. Tout en se payant le luxe de pourfendre Thiers (le bonhomme est si compromis qu'on n'y risque rien), cet historien n'en demeure pas moins au service de la bourgeoisie — mieux, de la partie la plus rétrograde et la plus décomposée de la bourgeoisie française.

Voilà une histoire du peuple français dans laquelle notre peuple ne se reconnaîtra pas parce que cette histoire a été écrite par quelqu'un qui lui est *étranger*.

M. MOISSONNIER.

LE MITCHOURINISME DANS L'AGRONOMIE DU VIET-NAM

INVITÉ à participer au 3e Congrès Syndical Mondial en qualité d'observateur de la Fédération Mondiale des Travailleurs Scientifiques, j'avais participé au premier contact de la délégation française avec la délégation du Viet-Nam. Le Leap descendait de tribune, après avoir sobrement et fermement défini l'attitude de la C.G.T. devant l'oppression colonialiste, et notamment devant la sale guerre. Minute d'émotion poignante, minute inoubliable. Aux acclamations du Congrès dressé, les Français se dirigeaient vers les Viet-Namiens, les étreignaient longuement, puis regagnaient leur place, les jambes brisées, le visage ruisselant de larmes. J'avais ensuite participé au dîner fraternel qui réunissait les Français, les Viet-Namiens et les Coréens. C'est au cours de ce dîner, où chacun des délégués avait été individuellement présenté, que j'appris que l'un des Viet-Namiens était ingénieur agricole.

Bui Huy Dap, sorti de l'Ecole d'Agriculture de Hanoï en 1942, s'est consacré avec flamme, depuis cette date, à la tâche qui incombe, selon lui, à l'agronome viet-namien : améliorer les conditions d'exploitation du sol en vue d'améliorer les conditions d'existence du peuple viet-namien.

Il m'a décrit comment il accomplit cette tâche, à présent qu'il est directeur de la Recherche agronomique du Viet-Nam, et il m'a dit à quel point ses collègues et lui-même aspirent à l'établissement de relations culturelles normales entre son pays et la France.

En attendant, Bui Huy Dap n'exerce pas une fonction administrative de tout repos, assis entre le planton et la dactylo, le téléphone à portée de la main. Il assure une fonction vivante, où la liaison entre la théorie et la pratique est un problème perpétuellement mouvant, auquel il faut trouver à chaque instant des solutions nouvelles, adaptées aux impératifs du combat armé.

Car le peuple viet-namien, engagé tout entier dans la lutte contre l'oppresseur, construit déjà son avenir. En même temps qu'il liquide les derniers vestiges de l'analphabétisme, il améliore ses techniques agricoles et industrielles. La tâche est lourde, mais rien ne le rebute. Il installe et il déplace un laboratoire dans la brousse comme il installe et comme il déplace une batterie de

canons : à dos d'hommes, par des sentiers en apparence impraticables.

Il sent profondément de quel prix lui est la science et multiplie les efforts pour favoriser son développement, la popularisation de ses résultats. Je défie quiconque a le cœur bien placé de considérer sans vibrer d'émotion, et sans évoquer les éditions clandestines de notre propre Résistance, la petite brochure qui m'a été offerte par Bui Huy Dap, en même temps qu'il me remettait l'article que je lui avais demandé pour La Nouvelle Critique. *Un mince cahier, imprimé sur un misérable papier de riz, avec de mauvais caractères, une encre délavée, mais destiné à porter au peuple viet-namien le message d'enthousiasme et d'optimisme des Mitchourine et des Lyssenko viet-namiens. Qu'on imagine un instant dans quelles conditions, au milieu de quelles alarmes et de quels périls, cette brochure a été rédigée et imprimée! Honneur à Bui Huy Dap et à ses camarades, honneur à nos camarades viet-namiens!*

A leur foi dans l'avenir, dans la paix et dans le progrès, doit répondre chez nous une foi égale, et la plus ferme volonté de tout faire pour que cesse cette guerre injuste, cette guerre criminelle à laquelle, malgré nous, nous sommes associés.

Ernest KAHANE.

La victoire de la campagne automne-hiver 1949-1950, libérant la frontière sino-vietnamienne et mettant ainsi le Viet-Nam résistant en contact direct avec le monde démocratique, a permis également aux techniciens vietnamiens de l'agriculture de prendre contact avec la science d'avant-garde et d'y puiser les principes d'un travail plus fécond. Les résultats éblouissants de l'agrotechnique et de la zootechnique soviétiques dans la construction du communisme en U.R.S.S. (vaches Kostroma donnant 60 litres de lait par jour, cotonniers multicolores, semences vernalisées semées sur des millions d'hectares jusque dans les confins de la Sibérie, le complexe D.W. pour le plan stalinien de transformation de la nature...) ont suffisamment prouvé la puissance créatrice de l'agrobiologie mitchourinienne; nous ne voulons pas nous attarder là-dessus ici.

Comment les techniciens vietnamiens, dans les conditions de l'agriculture arriérée du pays, léguées par l'impérialisme et le féodalisme, ont-ils essayé d'assimiler et d'appliquer les principes mitchouriniens ?

Disons tout de suite que cela n'a pu être fait que grâce à l'éducation politique et idéologique qu'ils ont reçue du Président Ho Chi Minh et du

Parti des Travailleurs du Viet-Nam, car la compréhension et l'application de l'agrobiologie mitchourinienne demande un renversement d'horizon, une nouvelle conception de la technique, une nouvelle manière de comprendre et de concevoir le processus (nouveau) de recherches et d'expérimentation.

LA LIAISON AVEC LES MASSES

Un des caractères distinctifs des savants soviétiques, et qui saute aux yeux du technicien le moins averti, est leur liaison constante avec les masses laborieuses. Ils font des recherches pour les masses et avec les masses. On ne peut concevoir, par exemple, l'agrotechnique soviétique sans la contribution multiple et continue qu'apportent les innombrables paysans kolkhoziens et les ouvriers des sovkozes aux travailleurs scientifiques de l'U.R.S.S.

Cette méthode de travail, non seulement est logique parce qu'en dernier ressort ce sont les paysans qui vont appliquer les mesures préconisées, mais elle reflète encore une conception juste de la science, liant étroitement la théorie et la pratique, et surtout une position idéologique du technicien : la confiance dans les masses. Et c'est là justement une des conditions fondamentales du succès des recherches agronomiques. C'est pourquoi, se mettant à l'école de Mitchourine et de Lyssenko, les techniciens vietnamiens se sont fait un devoir d'assimiler en premier lieu ce point crucial. Depuis lors, les expériences des paysans dans la culture et l'élevage sont devenues l'objet d'études systématiques, sont analysées et synthétisées suivant un processus particulier pour en tirer de nouvelles formules techniques, plus efficientes, qui sont vulgarisées à nouveau dans le pays. La formule générale de direction des masses de Mao Tsé Toung — « apprendre des masses pour diriger les masses » — est ainsi appliquée dans nos recherches agronomiques. Ces dernières années notamment, le mouvement d'émulation patriotique, entraînant la paysannerie dans une vaste compétition pour intensifier la production en dépit des difficultés de toutes sortes, a fait surgir de nombreux paysans d'élite et héros du travail avec de nombreuses initiatives dans la technique de la culture et de l'élevage, tels le héros Hoang Hanh, les travailleurs d'élite Triuh Xuan Bai, Quach Thi Tudi, Hoang Ngoe Nga, qui ont réussi à élever le rendement par des procédés rénovés comme le semis clair des pépinières de riz, le repiquage en touffes lâches, l'alimentation rationnelle de la volaille, la régularisation des saillies des verrats, etc. Ces initiatives sont autant de matières d'études pour les techniciens qui, d'ailleurs, ne négligent pas non plus les suggestions les plus simples du plus modeste paysan. Il faut toutefois noter que l'analyse de ces expériences, la plupart empiriques, n'est pas simple, car chaque processus de production agricole ne se termine qu'après plusieurs mois, voire plusieurs années, avec des climats qui changent, avec

la plante en continuelle évolution, avec les maladies et les insectes qui, eux aussi, varient. Les facteurs de la production agricole sont à la fois complexes et changeants. Mais, à tout bien analyser, même ce changement s'opère selon certaines lois objectives qu'on peut « découvrir, connaître, étudier et exploiter ». Apprendre des expériences des paysans, c'est chercher à découvrir ces lois. Cela exige nécessairement une nouvelle méthode de pensée, une nouvelle base théorique : l'agrobiologie mitchourinienne, qui envisage l'évolution de la plante dans son milieu d'une manière dialectique.

Mais apprendre des expériences des paysans n'est qu'un aspect du problème. Il faut encore faire participer ces derniers aux expérimentations et aux recherches qui, de ce fait, ne peuvent plus être limitées au cadre restreint des laboratoires et des stations expérimentales, mais doivent être poursuivies en même temps et surtout dans les champs mêmes du paysan travailleur. Car c'est là, dans les conditions concrètes et naturelles de la production, qu'on peut connaître, avec le moins d'erreur, la réponse réelle de la plante à une méthode agrotechnique donnée. C'est aussi par ce moyen qu'on peut mobiliser et développer l'initiative des masses pour compléter heureusement l'hypothèse de l'homme de science. Ainsi, pendant ces dernières campagnes, les techniciens vietnamiens ont toujours poursuivi leurs recherches simultanément dans leurs laboratoires et stations et dans un réseau de champs d'essai dont certains sont constitués par des villages entiers. Laboratoires, stations, champs d'essai constituent ainsi les trois maillons d'une même « chaîne d'étude » et empêchent l'homme de laboratoire de se perdre dans les nues théoriques comme l'ingénieur praticien de stationner dans le praticisme, en liant étroitement l'un à l'autre. Cette manière de travailler s'avère jusqu'ici féconde et nous a donné d'appréciables résultats.

Enfin, le troisième caractère de masse de la technique réside encore dans la simplicité de chaque formule préconisée, pour que celle-ci puisse être vulgarisée largement et appliquée facilement par la majorité des paysans, d'autant plus que nous devons rénover la technique culturale dans les conditions difficiles de la guerre de libération où le paysan manque de nombreux moyens. Simple, mais efficace — tels sont les deux caractères essentiels de toute formule technique rénovée; ce qui ne peut être atteint que par une analyse approfondie et une bonne connaissance de la plante et du milieu qui l'entretient.

LA PLANTE ET SON MILIEU

Pour diriger la plante, il faut la connaître. Pour la connaître, il faut observer ses phénomènes extérieurs, en analyser les processus internes, saisir les lois de son développement. C'est seulement dans ces conditions

que l'agronomie peut devenir une véritable science, avec ses lois, car « *la science ne saurait vivre et se développer sans admettre de lois objectives, sans étudier ces lois* » (Malenkov).

La plante évolue dialectiquement. Elle entre également dans une unité dialectique avec le milieu. C'est là la notion fondamentale, point de départ de toute étude. Le développement et la croissance (1) de la plante sont conditionnés par ses caractères génétiques et par l'influence du milieu environnant. Pour la cultiver avec profit, il faut pouvoir diriger ses caractères génétiques et régulariser les conditions ambiantes afin de l'obliger à évoluer dans un sens donné. Le *petsai*, par exemple (Brassica sinensis) de par les lois de son développement, a tendance à faire des branches et à fleurir rapidement. Cependant, les exigences de la culture maraîchère veulent qu'il reste tendre et fleurisse le plus tardivement possible, ce qui ne peut être réalisé que par une technique appropriée pour dompter son développement naturel.

D'une manière générale, l'évolution de la plante comporte de nombreuses contradictions internes, telles la contradiction entre la floraison et la feuillaison, entre les branches à bois et les branches à fruit, entre les proportions des différents climats dans le contenu cellulaire (le rapport C/N, par exemple, varie avec les stades de développement comme avec les milieux), entre les processus d'amylolyse et d'amylogénèse. Pour assurer une bonne récolte, il faut résoudre, par une technique culturale appropriée, ces contradictions et surtout la contradiction principale, qui varie d'ailleurs avec le but de la culture. Tout cela exige naturellement une étude approfondie des lois du développement de la plante.

Prenons un exemple au hasard. Le sedding des fruits du *cotonnier*, qui fait diminuer très sensiblement la récolte dans de nombreux pays, surtout pendant les mauvaises années, est un mal assez connu des planteurs de coton. Quelle en est l'origine physiologique interne? Il serait vraisemblablement le résultat de la contradiction entre la vitesse d'élaboration des matières nutritives au début de la floraison et la vitesse d'assimilation de ces mêmes matières à la nouaison, et de la contradiction entre les vitesses de circulation de la sève vers le sommet de la plante et vers les branches fructifères. Si l'on arrive à résoudre ces contradictions, on pourra limiter la chute des fruits. L'écimage en est un moyen, car il freine l'appel de la sève vers la cime et la refoule vers les branches horizontales, régularisant ainsi la répartition des matières nutritives entre les différentes parties. Une seconde fumure au dernier buttage avant la floraison est un autre moyen, car elle harmonise le métabolisme dans l'élaboration et l'assimilation des matières nutritives.

(1) Il faut comprendre ces mots dans le sens donné par Lyssenko. Développement et croissance sont deux choses différentes. Le développement engendre des transformations qualitatives, tandis que la croissance n'engendre que les transformations quantitatives.

Y contribuent également un bon travail du sol, un bon drainage en temps de pluie et une irrigation opportune en période sèche pour maintenir l'équilibre biochimique dans les cellules.

D'un autre côté, certaines conditions de sol, de climat, influent directement ou indirectement sur l'évolution de la plante, en favorisent ou en entravent la croissance et le développement. C'est pourquoi le technicien doit aussi et surtout étudier les relations entre la plante et les facteurs extérieurs, l'influence de ces derniers sur chaque stade de son développement, discerner enfin les contradictions et surtout la contradiction principale entre la plante et le milieu ambiant afin de la résoudre de la manière la plus heureuse. Revenons à notre cotonnier qui demande une température élevée et un humidité suffisante au premier stade de son développement et une température plus basse à la maturation. Semé au nord du Viet-Nam en janvier-février et récolté fin juillet, il rencontre dans le milieu justement les conditions contraires : il fait froid et sec à l'époque des semis, chaud et humide à la maturation. Pour dominer toutes ces conditions défavorables, il faut une technique complexe : bonne préparation du sol avec labour d'aération précoce, buttage et binage répétés, semis en planches, fumures localisées et arrosages au moment voulu.

Bref, dans leurs recherches, les techniciens vietnamiens ont cherché à étudier la plante dans son évolution dialectique, pour connaître les lois de son développement et en saisir les contradictions internes, afin de pouvoir déterminer les moyens de résoudre ces dernières de la manière la plus efficace.

UN SYSTEME HARMONIEUX DE TECHNIQUES CULTURALES

La plante, à ses différents stades de développement, a des besoins différents et exige en conséquence des techniques culturales différentes. Aussi le technicien doit-il étudier l'interaction de ces dernières pour en faire un système harmonieux et en conjuguer tous les efforts vers le rendement final. Un système de techniques culturales doit en comprendre plusieurs qui influencent tous les facteurs décisifs du rendement. Un pareil systeme pourra résoudre plusieurs, sinon toutes les contradictions principales dans le processus cultural, du semis à la récolte, et assurer un développement équilibré de la plante à tous ses stades.

Chaque technique culturale a son effet déterminé, mais il y en a qui, appliquées seules, pourraient produire l'effet inverse. L'écimage du cotonnier dans un champ semé trop dense, mal entretenu, ne pourra activer la croissance des branches fructifères du fait du manque de lumière et des matières nutritives, et pourra conduire à une chute de la récolte. Une bonne variété de riz planté en terre pauvre, non fumée, peut donner le même résultat. C'est pourquoi, pour être sûr d'obtenir

un accroissement notable du rendement, il faut constamment avoir dans l'esprit la loi de Williams — « on ne peut obtenir de bons résultats qu'en agissant sur *tous* les facteurs de la production » — et déterminer à cet effet un ensemble de techniques appropriées dont les effets conjugués se complètent.

CONCLUSIONS

Liaison avec les masses. Etude dialectique de la plante et du milieu. Combinaison de plusieurs techniques améliorées en un système de culture approprié. Tels sont les trois principes essentiels qui ont dirigé nos recherches agronomiques depuis plusieurs campagnes et nous ont donné des résultats encourageants.

Les formules techniques que l'Institut des Recherches agronomiques du Viet-Nam (qui manque d'ailleurs de nombreux moyens et instruments de recherches, du fait de la situation de guerre) a mises au point pour les campagnes précédentes ont répondu aux exigences de la tâche principale — augmenter le rendement des principales cultures : riz, maïs, coton, patate, haricot, du plan de production. Alliant les expériences des masses et les principes théoriques de la science d'avant-garde (comme l'entraide intraspécifique, la fécondation élective et la pollinisation complémentaire, l'inoculation bactérienne des semences des légumineuses, etc.), elles ont assuré des augmentations de rendement de 30, 35 % sur des milliers d'hectares pour le riz, le maïs, les haricots, sans compter les résultats des nombreux paysans qui ont réussi à doubler ou tripler leur production dès la première campagne.

Ce qui précède prouve que l'agrobiologie mitchourinienne d'avant-garde, si elle a donné des résultats grandioses en U.R.S.S., peut également donner des résultats appréciables même dans les conditions d'une agriculture arriérée pourvu qu'il y ait un régime démocratique et la direction de la classe ouvrière et de son Parti, conditions fondamentales pour développer l'effort créateur des masses paysannes, pour diriger la production et pour élever le niveau idéologique des techniciens afin de les lier aux masses et de les soustraire à l'influence néfaste de la théorie stérile et réactionnaire Mendel Weismann-Morgan.

BUI HUY DAP.

ESSAI SUR LA VILLE

LA ville, qui rassemble dans son agglomération une masse variée et étendue d'habitations aussi bien que de bâtiments publics, semble devoir être l'élément construit le plus propre à permettre une étude conduisant, à la lumière du marxisme, à une comparaison démonstrative des villes en général, et en particulier de celles de structures différentes qu'il est dorénavant possible de confronter, la ville dans la société divisée en classes, et la ville dans la société sans classes. Ainsi, par cet exemple une fois étudié, nous aurons montré combien le marxisme et son application pratique dans l'édification d'une société nouvelle transforme celle-ci fondamentalement par rapport aux anciennes tant dans ses buts que dans ses manifestations, d'autre part combien son étude conduit l'architecte à mieux comprendre l'histoire passée de sa technique et de son art, les perspectives aussi que lui ouvrent, dans les domaines de la technique et de la création, ses nouvelles conditions de travail.

Depuis que la ville existe en tant qu'agglomération importante d'individus, une même loi économique a déterminé catégoriquement sa structure. C'est la loi de la propriété individuelle et privée du sol. Toutes les villes, de l'Antiquité à nos jours, sont régies par ce même système qui, qu'elles soient régulières ou irrégulières de forme, en dicte les tracés. En bordure des rues s'alignent, côte à côte, des terrains propriété privée d'un nombre restreint d'individus.

Pourquoi ce principe particulier de répartition du sol apparaît-il toujours à travers les temps et les sociétés, avec la même autorité ? Parce que ce système favorise au maximum la recherche du plus grand rendement, du plus grand profit. Parce qu'il permet, en fonction de cette donnée, de trouver un tracé de la ville qui dispose les terrains à construire en bordure de voies de desserte, où se trouvent dispensés égouts, et depuis peu eau, gaz, électricité, voies qui, comme les équipements en réseaux divers qu'elles comportent, sont biens collectifs, communaux.

Il est certain que ce système de répartition des terrains, propriété privée, en bordure de voies créées et payées par la collectivité tout entière, permet aux propriétaires riverains d'utiliser sans dépense ces Services Publics. En somme, le tracé traditionnel des villes, avec les constructions

uniformément réparties en bordure des rues, est le reflet concret de conditions économiques précises, dans lesquelles les propriétaires fonciers, membres de la classe dominante, ont cherché à toutes époques et cherchent encore à exploiter au maximum, pour la vente ou la construction, les terrains dont ils sont les détenteurs, tout en faisant payer, par la collectivité, les frais d'établissement d'un équipement sanitaire et de voirie, qui leur procure à eux, propriétaires, une plus-value importante — en raison du confort qu'ils permettent de distribuer — lors de l'exploitation, pour la construction, de leur terrain.

La répartition des constructions sur le sol de la ville n'est donc pas, comme on pourrait le penser, dictée par la primordiale recherche d'une réponse à des besoins d'insolation, d'isolement, d'aération, de circulation ou d'agrément, elle est dictée par la volonté de tirer, au contraire, un maximum de profit de terrains mis en valeur par cette disposition; et cela au bénéfice exclusif de quelques-uns. Or, ce système de tracé des villes, nous le retrouvons plus ou moins affirmé dans toutes les sociétés qui nous ont précédés. Tantôt la rue ne sert qu'à accéder aux habitations, tantôt elle prend plus d'importance, comme au moyen âge, où elle était, en raison du caractère des maisons la bordant, lieu de production et d'échange en même temps que d'habitation; elle reste toujours, bordée de constructions, sans jardins et sans espaces libres, l'élément essentiel et structural du plan des villes.

Bien que schématiquement formulée, cette constatation, si l'on en considère toutes les conséquences pour l'activité architecturale, conduit à une masse d'observations qui touchent aussi bien la façon dont nos villes ont été construites et se sont développées dans le temps, que celle dont les bâtiments, privés ou publics, ont été répartis dans l'espace urbain. Elle explique le désordre fréquent de la distribution des diverses fonctions : habiter, travailler, se distraire et circuler, qui se traduisent par des constructions, des voies de circulation, des espaces libres qui ne sont que rarement organisés de façon harmonieuse. Elle explique aussi l'aspect de la structure même de la ville, l'importance excessive des volumes construits, leurs rapports anormaux avec les rares espaces libres, leur qualité architecturale médiocre. Elle démontre enfin, que jamais ne fut réellement porté attention, en premier lieu, à l'homme qui vit dans la ville, à l'homme dont les besoins sont multiples, d'ordre matériel et d'ordre culturel.

Nos villes, avec leurs monuments, leurs tracés sinueux, leur masse de vieilles maisons et le pittoresque de leur implantation séduisent et attirent les touristes, mais trop souvent on oublie que dans les vieilles

demeures, si belles qu'elles soient, de nombreuses familles vivent dans des logements vétustes et sans confort, sans air et sans lumière, et que la population qui habite maintenant ces vieux quartiers déshérités, c'est le plus généralement celle qui travaille, produit les richesses, alors que la bourgeoisie, elle, délaissant les logements au fur et à mesure qu'ils se périment, occupent des quartiers aérés, aux appartements bien équipés en confort.

En étudiant nos villes à la lumière des enseignements du marxisme, nous en découvrons le contenu réel, le contenu de classe, nous y constatons l'opposition de caractère entre les quartiers riches et les quartiers pauvres. Si, pour les villes anciennes, nous sommes en face d'un état de fait qui résulte d'un développement étendu au cours de plusieurs siècles, dans des conditions sociales et économiques différentes des nôtres, l'analyse du plan des villes nouvelles, créées récemment par le capitalisme dans son développement industriel, nous permet de constater que subsistent les mêmes phénomènes d'urbanisme.

Prenons quelques exemples.

Voyons tout d'abord des cités ouvrières construites à proximité de centres industriels.

Réalisées la plupart du temps avec les moyens les plus économiques, elles se trouvent placées au voisinage immédiat des usines ou des mines, dans des conditions d'hygiène défavorables. Odeurs, gaz toxiques, poussières ou suies qui pénètrent dans les logements, les rendent insalubres. Dans la grande majorité des cas, pas d'arbres, peu d'équipements sociaux, rare souci de confort. Cependant les ouvriers sont attachés à leur travail par crainte d'être expulsés de ces misérables logis.

Avec quels moyens ont été financées ces cités? Le plus souvent avec des fonds prêtés par l'Etat, à un taux réduit. Les bénéfices provenant du travail des ouvriers enrichissent patrons et actionnaires, ils ne sont cependant pas investis pour améliorer la vie matérielle de ceux qui produisent les richesses.

Autre exemple. Le gouvernement du Penjab, aux Indes, décidait en novembre 1950 de construire une ville qui deviendrait sa capitale. Celle-ci devait bénéficier dans son tracé et dans son équipement, au dire des promoteurs de sa réalisation, des récents progrès réalisés dans les domaines de l'urbanisme et de l'architecture. L'architecte Le Corbusier fut choisi comme conseiller.

Comment fut conçu le plan de cette ville entièrement neuve ? Référons-nous aux déclarations de Le Corbusier lors d'une conférence d'information à la presse, tenue à Paris le 18 mars dernier. Nous y trouvons tout d'abord les directives émanant de ceux qui établirent le programme, dont les données furent fixées, comme il se doit en pays capitaliste, sans

consulter les premiers intéressés à cette réalisation : les futurs usagers.

« *Le programme précis et exprimant une conception actuelle de la vie sociale indienne comportait huit catégories de logis ou maisons établis sur l'échelle des salaires perçus, obligeant l'architecte et l'urbaniste à un dosage harmonieux — possibilités d'un classement et d'un mélange favorables des diverses catégories de population.* »

Plus loin : « *Ainsi la capitale a-t-elle été « pensée » totalement par ses promoteurs. Le parlement a voté, puis l'acte de confiance s'est produit. On a désigné le consultant général et les trois architectes seniors dirigeant les ateliers sur place.* »

Et puis encore : « *Grâce à cette discipline et à l'entente totale et amicale des six responsables de la ville, l'incohérence est bannie.* »

Sous l'idéalisme verbal du texte, nous voyons nettement le contenu de classe du programme, son caractère essentiellement autoritaire. Les habitants seront classés par catégories. C'est la conception des castes de la vieille Inde, organisée à l'échelle d'une ville nouvelle. Le dosage harmonieux dont parle l'architecte, qui prévoit un mélange artificiel des habitants sans donner à tous les mêmes conditions d'habitat, masque en réalité le fait qu'exprime cette classification, la subsistance de la lutte des classes.

Tout le texte de cette information serait à citer, il montre clairement le caractère en définitive financier de cette opération : mise en valeur de terrains auparavant sans valeur marchande, profit maximum tiré des plus-values acquises par l'opération.

« *Le Penjab décide de construire une capitale*, dit encore le texte. *Il paiera lui-même les plans, la voirie, les palais, les écoles et les hôpitaux, les logis de 50.000 fonctionnaires. Il vendra un sol — sans valeur marchande — à 350.000 habitants, un sol valorisé formidablement par les dispositions d'urbanisme.*

« *Il a risqué là une opération type, de nature exemplaire et que l'Autorité se devrait de généraliser.*

« *L'Autorité détient les commandes, organise, valorise et fait une opération efficace.* »

L'Autorité... Les immenses possibilités offertes par la création d'une cité entièrement neuve conduisent, en définitive, à une démonstration de puissance du jeune Etat indien, en même temps qu'à une opération très lucrative.

Citons de nouveau Le Corbusier : « *L'Autorité ne perd plus. Elle gagne, elle vend cher. Elle a créé une ville modèle des temps modernes.* »

Tout cela est bien cynique, expliqué en clair. Les besoins des futurs habitants, il n'en est même pas parlé si ce n'est à propos des circulations qui sont résolues par un système particulièrement compliqué. Quant aux richesses apportées par la mise en valeur des terrains, elles sont obtenues, nous dit l'architecte, « *à l'indienne* »...

« Les choses se font à l'indienne, c'est-à-dire avec une main-d'œuvre innombrable, et très peu de machines... Le pittoresque de l'entreprise indienne est extraordinaire : les femmes en sari portent les briques sur leur tête, les hommes maçonnent, les enfants jouent dans les tas de sable... Tout le monde couche sur place sous une natte de jonc, portée sur quatre piquets. »

On imagine ce que ce « pittoresque » peut représenter comme exploitation de l'homme par l'homme, comme profits monstrueux tirés d'un travail à peu près servile.

La ville sera faite selon les canons les plus récents d'un urbanisme systématique, abstrait, qui ne peut être que purement formel, puisqu'il ne peut pas être mis, le programme que nous venons de commenter le fait constater, au service de l'homme.

Notre pays n'est nullement en reste quant à l'exploitation à des fins sordides d'un des besoins les plus légitimes des hommes.

Voici un exemple. En 1930, sous prétexte de combattre la pénurie de logement déjà très marquée à Paris, des constructions furent entreprises sur l'emplacement des anciennes fortifications. Cette vaste opération, plus de 10.000 logements, la première de cette échelle effectuée à Paris, fut lancée sans adjudication pour choisir les entrepreneurs, sans concours pour désigner les architectes constructeurs. Le Conseil municipal de Paris, qui en prenait l'initiative, traita de gré à gré avec un puissant groupement financier qui avançait les fonds permettant de monter l'affaire, et trouvait moyen, en plus du profit copieux apporté par l'intérêt payé pour le prêt, de s'octroyer un superprofit, non moins copieux, en constituant le consortium d'entreprises chargées de réaliser les constructions, sous son contrôle, bien entendu.

Le résultat, nous le connaissons : une exploitation excessive du sol par l'accumulation des immeubles sur des espaces restreints, des appartements au plan mal étudié, petits et à confort réduit, à loyers trop lourds enfin, une architecture misérable qui reflète bien l'état d'esprit de nos édiles d'alors — satisfaire à bon compte les familles qui attendaient des logements — et celui des financiers — réaliser une affaire particulièrement lucrative en raison de son importance et de ses incidences économiques.

C'est à cette époque et sur cette réalisation que nous constatons, en France, pour la première fois, l'action d'un monople des grands travaux de construction, soutenue par des élus, au grand détriment du confort des usagers et de la bourse des contribuables.

Une autre opération de même caractère se prépare actuellement. Il est question de lancer, en bordure de Paris, un programme de 4.000 logements à loyers modérés. Cette nouvelle devrait réjouir tous ceux qu'intéresse le sort des mal-logés ou des sans-logis. Mais l'opération vit

le jour quelques semaines avant les élections municipales. Les modalités d'étude de ce programme font comprendre son caractère véritable : une seule entreprise désignée doit être appelée pour la réalisation de l'ensemble et une banque puissante, s'intéressant plus particulièrement à toutes les questions qui concernent le bâtiment, patronne l'opération. Cette fois ce n'est plus la Ville de Paris, c'est l'Etat-patron qui, soumis aux monopoles financiers, prépare une chaîne de profits capitalistes aux prêteurs et aux exécutants, eux-mêmes d'ailleurs contrôlés financièrement par la banque.

L'analyse des conditions qui ont entouré ces diverses réalisations, en France et à l'étranger, montre bien qu'il s'agit en réalité d'opérations permettant, sous le couvert d'une réponse à des besoins urgents et légitimes de la population, de réaliser la plupart du temps des profits, aussi importants que possible, et non point de construire des logements comportant un égal confort pour tous, bien moins encore de donner aux ensembles réalisés une valeur architecturale.

Il ne s'agit ni d'urbanisme, ni d'architecture. Les raisons trop souvent invoquées depuis quelque temps, sous couvert de « fonctionnalisme », de réponse « scientifique » aux problèmes posés, ne servent qu'à masquer, consciemment chez les uns, inconsciemment chez les autres, instruments des premiers, la volonté de trouver des moyens d'accroître les richesses capitalistes, de tirer profit de toute demande des populations, que les bâtiments soient destinés au logement, au travail, à l'enseignement, à la santé ou à la distraction.

A propos d'urbanisme et d'architecture, nous venons de prononcer le mot de « fonctionnalisme ». Expliquons-nous. Sous prétexte d'une observation méticuleuse des fonctions et de leur satisfaction « scientifique », s'est développée une théorie esthético-technique, qui prétend que techniques et besoins matériels s'uniformisant dans le monde, une uniformisation parallèle des solutions et des formes esthétiques devrait inévitablement en résulter. A Paris, New-York, Tokio ou Rio de Janeiro, depuis une dizaine d'années, se développe une architecture qui, par cette systématisation simpliste des problèmes, par leur réduction à la seule satisfaction — apparente d'ailleurs — des besoins matériels, par leur assujettissement aux servitudes techniques, a perdu toute attache avec les traditions nationales, les seules propres, cependant, à exprimer les caractères spécifiques de chaque nation, de chaque peuple.

Cette architecture « fonctionnaliste » et cosmopolite exprime, dans le domaine de l'art architectural, la volonté de la classe possédante de nier dorénavant la nation, au profit de l'idée abstraite d'une Europe, d'un monde Atlantique uni par le principe du « monde libre » — libre d'étouffer les valeurs de progrès, la lutte des peuples pour se libérer de

l'emprise des monopoles internationaux. Cette forme de l'impérialisme cosmopolite dans le domaine de l'architecture, qui empêche son essor en l'enfermant dans des concepts abstraits de valeur soi-disant universelle, nous devons la dénoncer.

Passons maintenant à l'examen des villes socialistes.

Il suffit de considérer le plan de Stalingrad, ou encore celui de la nouvelle Varsovie, pour y constater la poursuite d'autres objectifs.

Le système de répartition des immeubles le long des voies n'apparaît que là où il y a boutiques de distribution des produits, donc nécessité de rester le long de l'alignement. Les surfaces bâties sont réduites par rapport aux espaces verts, qui sont multipliés non seulement par la création de parcs nombreux, mais par une diffusion très large d'espaces libres plantés d'arbres, à l'entour des bâtiments d'habitation. L'industrie n'est plus anarchiquement mêlée aux quartiers d'habitation; il n'y a plus ni « beaux quartiers » ni « quartiers ouvriers ». Les bâtiments publics nombreux et de toutes catégories sont occasion de créer des ensembles monumentaux qualifiant et reflétant la recherche de culture de la nouvelle société. Partout il y a souci non seulement de construire, mais encore de créer un nouvel art architectural. Tout est raison de développer, par l'exemple concret et artistique, le niveau culturel et matériel des habitants.

Ayant un contenu nouveau qui n'est plus uniquement utilitaire, l'urbanisme se transforme. Les buts de ces vastes réalisations urbaines ne sont plus d'ordre spéculatif, elles sont destinées à servir les habitants des villes socialistes. La technique n'est plus source de profit matériel, elle sert à diffuser le confort, à provoquer la beauté plastique. Tout est mis en œuvre pour loger confortablement les hommes, pour les aider à vivre, les cultiver. L'objectif n'est plus la rentabilité financière si chère au système capitaliste; la rentabilité cherchée est sociale, infiniment plus productive, en raison de sa nature, que la précédente. Le capital le plus précieux, c'est l'homme, et l'homme doit être entouré de toutes les attentions, satisfait sur tous les plans.

En 1949, présentant le plan sexennal de reconstruction de Varsovie, le Président Bierut disait au Congrès du Parti Ouvrier Unifié de Pologne : *« Le principe essentiel de la construction socialiste, le souci de créer les meilleures conditions pour l'épanouissement créateur de l'homme ne concerne pas seulement l'aménagement de son domicile et de son lieu de travail... C'est pour cela que nous devons accroître encore nos efforts pour la construction de bâtiments publics, de nouvelles installations culturelles et sociales, de même que pour le développement des services municipaux d'utilité publique et surtout pour l'extension du réseau des communications. »*

Plus loin, il ajoute : « *Qui exécutera ce programme grandiose ? C'est la classe ouvrière de la capitale qui va le réaliser. Il sera exécuté par un ensemble de 35.000 travailleurs du bâtiment, ainsi que par les travailleurs des diverses branches artistiques. Des urbanistes, des architectes, des constructeurs, des planificateurs établiront les projets et dessineront les plans, choisiront les matériaux, détermineront les formes.*

« *Ce sont eux qui étudieront la nouvelle Varsovie, c'est de leur attitude, de leur effort, de leur élan et de leur énergie créatrice que dépendra le résultat de la réalisation de cet immense programme. C'est de leurs méthodes de travail, de leur habileté, de leur talent d'organisateurs et d'artistes, de leur dévouement, de leur ardeur et de leur patriotisme que dépendra l'aspect de la capitale de la Pologne populaire. Notre Parti qui établit le programme de construction socialiste et qui dirige son exécution doit, en premier lieu, par un contact journalier, entourer de soins attentifs et cordiaux, d'aide et de protection les réalisateurs de ce programme et leur témoigner plus de sollicitude encore.* »

Tel est le climat créé autour de la construction d'une ville socialiste, construction qui fait appel aux plus nobles sentiments des hommes, incite leur esprit créateur. C'est l'homme, avec son confort, son développement culturel, sa joie de vivre, qui constitue l'objectif unique. Le contenu de toute opération d'urbanisme ou d'architecture s'est radicalement transformé. Et si, parfois, les formes ne suivent pas cette transformation profonde des structures et des conditions de création, c'est que, comme l'a dit Staline : « *dans le développement, le contenu précède la forme, la forme retarde sur le contenu.* » Or, comme l'architecture est tout à la fois, dans son essence, production utilitaire et forme d'art, et de ce fait rattachée à la base matérielle en même temps qu'à la superstructure, on conçoit qu'il puisse y avoir, en raison de cette complexité, momentanément manque d'accord entre contenu et forme, entre satisfaction des besoins et expression esthétique et qu'il y ait effectivement, parfois, retard de la forme sur le contenu.

On comprendra que ces positions nouvelles, dues à l'organisation socialiste de l'économie, ouvrent des perspectives grandioses.

La suppression de la propriété privée du sol dans les villes permet la mise au point et l'application d'un urbanisme rationnel et humain, une répartition scientifique des fonctions de la ville, la création concertée d'ensembles construits harmonieux, hiérarchisés selon leur importance sociale quant à leur emplacement et à leur aspect. Toutes conditions qui confèrent à la ville une structure et une forme nouvelles.

L'urbaniste qui, précédemment, travaillait en raison de la division du sol, résultat du régime de la propriété privée, dans les deux dimensions largeur et hauteur, avec des façades entre mitoyens, se voit attribuer

toute l'étendue des terrains libres, la jouissance de la troisième dimension, la profondeur. Il travaille dorénavant en volume, l'espace est à lui dans toutes ses directions. De ce fait découle pour lui une somme de libertés de création incomparable. Plus : par les nouveaux tracés rendus possibles, l'urbaniste apporte à l'habitant de la ville le sentiment d'une plus grande liberté, puisqu'il lui offre des vues étendues et multiples, la possibilité de se déplacer entre les immeubles non plus disposés en ligne continue, mais harmonieusement répartis dans l'espace urbain. A la monotonie des rues-couloirs des villes capitalistes s'oppose l'espace animé, la diversité des volumes construits au milieu de la verdure. La ville est redevenue humaine.

Ainsi, conséquence de la transformation profonde de son contenu dans le régime socialiste, la ville se hausse, par les satisfactions de tous ordres qu'elle apporte, à un niveau plus élevé de rendement.

L'humanisme qui se dégage de tant de préoccupations, de tant de libertés acquises et exploitées, peut s'opposer victorieusement, par des exemples vivants et en un contraste saisissant, à la misère toujours accrue des réalisations du monde capitaliste, tuées par une recherche sordide d'économies, en vue d'obtenir un profit maximum. Tandis qu'en régime capitaliste une industrialisation mal entendue du bâtiment conduit à transformer chaque ouvrier qualifié en manœuvre privé de toute initiative, la société socialiste donne à tous les travailleurs la possibilité d'augmenter constamment leur qualification, leur propose même, pour un très proche avenir, de les rendre aptes à la maîtrise de plusieurs techniques. Parallèlement, notre rôle d'architectes est revalorisé, les possibilités de création qui nous sont offertes s'amplifient, parce qu'appuyées sur une réalité productrice de valeurs de tous ordres.

Dans la société socialiste, l'architecture n'est plus ravalée au rôle misérable de marchandise à gros rapport, elle reprend son aspect complexe. En même temps que bien de consommation et production artistique, elle devient expression harmonieuse d'une société qui met au premier plan de ses préoccupations la libération de l'homme, l'amélioration indéfinie de ses conditions de vie, de son développement culturel.

La comparaison ainsi rapidement établie entre ville socialiste et ville capitaliste ne doit *nullement* faire supposer, en raison du contraste qui s'établit, qu'il est impossible dans nos conditions présentes de poser clairement les problèmes, de travailler et de tenter de les résoudre.

Si, à l'heure présente, nous ne pouvons donner à nos œuvres un contenu aussi riche, aussi varié, aussi nouveau que peuvent le faire nos confrères d'Union soviétique ou des démocraties populaires, nous pouvons préparer nos bases techniques, esthétiques et idéologiques, en éclaircissant nos problèmes, en en définissant les données concrètes et particulières.

Nous devons tout d'abord faire une analyse critique, d'une part des conditions générales de la construction en France (dans ses modalités aussi bien économiques que techniques), d'autre part de l'orientation et des tendances de l'architecture française contemporaine. A ce propos, il est indispensable de dégager fermement et clairement les raisons pour lesquelles il nous faut lutter contre la tendance fonctionnaliste et cosmopolite, en même temps qu'entreprendre la recherche des traits d'une architecture française se rattachant, sans la copier, à notre très riche et très longue tradition. Car c'est cette tradition que nous devons, en l'enrichissant de nouvelles formes, continuer.

André LURÇAT.

vient de paraître

le numéro 13 (Décembre 1953) de la

REVUE PROGRESSISTE DE DROIT FRANÇAIS

La Communauté Européenne de Défense.

ETUDES

— **Le déclin des garanties légales dans l'administration des preuves en justice, par Roland Weyl, avocat à la Cour**

— **La nouvelle règlementation de la location-gérance des fonds de commerce, par M. Immerglick, docteur en droit.**

JURISPRUDENCE

— **Responsabilité civile - Faute - Union libre - Rupture - Dommages intérêts - Refus - Exceptions (Cass. Civ., 17 juin 53).**

INFORMATIONS, NOTES ET DOCUMENTS

Ce numéro contient la table des matières
des 13 premiers numéros de la
« REVUE PROGRESSISTE DE DROIT FRANÇAIS »
années 1952-1953.

Abonnement (10 numéros). France, Belgique, Italie : 1.500 fr.
Adminis.: Ballières, 10, rue de Châteaudun. C.C.P. Paris 2713.29

CHRONIQUE

MÉDITATION DE FIN DÉCEMBRE

par **Georges DUHAMEL.**

POUR nous, Français, puisque la fin de l'année nous apporte maints sujets d'inquiétude et d'amertume, rien ne me semble plus opportun que de faire un examen de conscience. Et j'entends bien que

POUR nous, Français, puisque la fin de l'année nous apporte maints sujets d'inquiétude et d'amertume, rien ne me semble plus opportun que de faire un examen de conscience. Et j'entends bien que cet examen ne sera point personnel, mais national. Je suis un Français de vieille souche et j'ai, de mon pays, un sentiment non certes idéologique, mais biologique et presque charnel. L'observateur qui s'exprime ici n'est pas un observateur de Sirius. C'est un homme qui tient par toutes ses fibres au terroir et au peuple, un homme qui souffre pour sa patrie, un homme qui a le moyen et le devoir de dire ce qu'il pense et ce qu'il sent (1).

Ajouterai-je que je n'appartiens à aucun parti politique, parce que je tiens à conserver la parfaite franchise de mon jugement? (2). *Jusqu'à*

(1) Ces formules impliquent qu'il est diverses sortes de Français de souche plus ou moins vieille et tenant par plus ou moins de fibres au terroir et que l'appartenance à une nation est chose biologique, presque charnelle, chose du sang, héréditaire — raciale, quoi!

(2) Ce qui signifie tout à la fois que Frédéric Joliot-Curie consentit à avoir moins de franchise dans son jugement que M. Duhamel, et que si M. Martinaud-Deplat et M. Jean-Paul David n'ont qu'une franchise imparfaite, c'est parce qu'ils cotisent au Parti radical et radical-socialiste. Et

nouvel ordre, je n'obéis à aucune consigne, sinon à celle de ma conscience (3) *et si j'accomplis rituellement mes devoirs civiques, même quand je les trouve absurdes, je ne le fais pas sans protester et sans donner, au besoin, les raisons de mes ressentiments.*

Le régime politique de la France actuelle est jugé. Il est tombé pendant ces dernières années dans un état qui fait songer à la sottise (4). *Ce pays si fécond en hommes de génie ou de talent, si riche en belles intelligences, a montré qu'il ne pouvait résoudre ni les problèmes posés par l'Union française, ni les problèmes relatifs à l'unification de l'Europe* (5). *Il a laissé la monnaie nationale s'acheminer vers une déchéance lamentable, et presque sans issue pour qui songe aux prodigalités de l'Etat et au surmenage des contribuables* (6). *Il vient, avec l'élection présidentielle,*

---

que M. Brune n'aurait pas été victime d'hallucinations et n'aurait pas vu de pigeons voyageurs dans la voiture de Jacques Duclos s'il n'avait été inscrit rue de Valois. Cette explication du monde n'est pas satisfaisante.

(3) Pour que cette phrase aille de soi, il faut décréter, premièrement, que deux hommes qui s'unissent pour faire triompher une même cause obéissent dès lors à une consigne venue d'un mystérieux troisième, et, deuxièmement, qu'aucune adhésion à un parti ne saurait être commandée par la consicence. Ces axiomes admis, tout va tout seul, évidemment...

(4) Sans doute fonctionne-t-il mal; sans doute est-il en butte à ceux qui le voudraient vider de sa substance; sans doute est-il insuffisant, mais enfin, le « régime politique de la France actuelle » s'appelle la démocratie. Je trouve fort naturel que *le Figaro* la condamne en 1954 comme il le fit en 1941, quand il encensait le maréchal-chef-de-l'Etat. M. Duhamel trouvera donc naturel que les communistes défendent la démocratie contre *le Figaro*, comme ils le firent, par exemple, en février 1934, puis de 1939 à 1942, puis... de 1944 à nos jours.

(5) Pour les problèmes de l'Union française, peut-être qu'en s'adressant à Christophe Colomb... Je ne dis pas cela à cause du rôle des Etats-Unis au Maroc ou au Viet-Nam, mais à cause de l'œuf. Quant au faux problème de l'unification d'une moitié arbitraire de l'Europe, c'est le contraire : autant résoudre la quadrature du cercle.

Ajoutons, pour montrer les sentiments non certes idéologiques, mais biologiques et presque charnels que M. Duhamel porte à son pays, que l'Italie n'a, pas plus que nous, « résolu » les problèmes de l'unification européenne, la pauvre!, que l'Angleterre ne veut pas en entendre parler, ni la Suisse, ni la Suède, ni la Finlande. Je ne vois guère que Skorzeny dont l'ardeur « unificatrice » puisse susciter l'admiration envieuse de son collaborateur du *Figaro*.

(6) Que de contre-vérités accumulées! Le franc n'est pas plus malade que beaucoup d'autres monnaies; les prodigalités de l'Etat ne comblent ni les vieux, ni les chômeurs, ni l'Education nationale, ni la Santé publique,

de se comporter de manière à inspirer aux autres nations de l'étonnement et du dédain (7). *A toutes ces disgrâces, il n'y a pas de responsables : les ministres de la Quatrième République n'ont jamais le temps de mener une œuvre à bien, même quand ils ont les capacités requises* (8).

---

ni la recherche scientifique. Si? Eh bien, dites-le. Chiche! Non? Alors, elles ne sauraient concerner que les dépenses improductives : armée, guerre du Viet-Nam... Et que ne le criez-vous avec nous!

Quant au surmenage de la Banque de Paris et des Pays-Bas... Eh bien, quoi ; ce n'est pas un contribuable, la Banque de Paris et des Pays-Bas?

(7) Il faut en finir une bonne fois, avec cet argument stupide. En quoi l'élection présidentielle est-elle de nature à inspirer du dédain et à qui? A Franco? à l'âne, l'éléphant et les cuisses de la girl tambour-major de la foire américaine? au général Peron? à M. Fanfani?

L'indécision du Parlement, décidé à battre M. Bidault et à condamner l'armée européenne, mais insuffisamment courageux, encore, pour imposer un changement de politique, s'est traduite dans douze tours de scrutin. Je n'ai pas de tendresse pour cette assemblée élue au bonneteau des apparentements, mais s'il n'y avait ni majorité européenne, ni majorité anti-européenne, où est le déshonneur des votants de n'avoir pas élu plus vite un Président de la République? En quoi la précipitation est-elle le signe d'un bon fonctionnement de la démocratie? La première séance du Reichstag hitlérien, le 30 janvier 1934, dura 7 minutes 30 secondes. Est-ce si admirable? C'est plutôt la pusillanimité de ceux qui, au treizième tour, renièrent les convictions qu'ils avaient douze fois affirmées qu'il faudrait stigmatiser.

Mais M. Duhamel est pour les élections-minute. Quitte, une fois disparues les oppositions de classes qui expliquent seules les oppositions de partis, à se gausser de ces prétendues élections qui, en régime socialiste, hi hi hi, ne comportent généralement qu'un tour de scrutin.

(8) Un autre raciste, Allemand de vieille souche et qui avait de son pays un sentiment non certes idéologique, mais biologique et presque charnel, disait qu'à force de répéter un gros mensonge on le fait avaler aux petites gens.

Rien de plus inexact que la soi-disant « instabilité » des ministres de la IV^e^ République, voire de la III^e^. Le dernier quart de siècle a vu M. Queuille ministre *plus d'un jour sur deux* et son derrière n'a pas quitté, serait-ce une heure, un siège ministériel depuis plus de cinq ans et demi. Combien d'années M. Daladier fut-il ministre de la Guerre?

La continuité de notre politique intérieure et extérieure, depuis 1947, a été absolue. Voyez qui nous gouverna pendant cette législature : M. Laniel, homme d'affaires, succéda à M. Mayer, homme d'affaires, qui avait succédé à M. Pinay, homme d'affaires, qui avait succédé à M. Pleven,

Si le Parti communiste, en France, n'était pas apparu comme l'humble et aveugle serviteur de la Russie impérialiste, s'il avait montré qu'il entendait renoncer aux méthodes policières, à la tyrannie, aux pratiques

---

homme d'affaires. *Et des mêmes affaires.* Vous appelez cela de l'instabilité?

Depuis qu'il y a une République Quatrième, le Quai d'Orsay n'a jamais été occupé que par une tête munie de la bénédiction pontificale. D'où l'Europe, et la croisade, et le reste. Vous appelez cela de l'instabilité?

Qui prétendra que seul le temps a manqué à M. Pleven, ou à M. Mayer, ou à M. Pinay, pour obtenir des résultats mirifiques que M. Mayer, ou M. Pinay, ou M. Laniel n'ont pu recueillir, faute des qualités requises? Qui prétendra sérieusement qu'il y a une différence essentielle, déterminante entre la politique de l'un de ces quatre messieurs et celle des trois autres?

Il est vrai que parfois un ministère tombe, en France comme en Italie, ou subit un remaniement profond, en France comme en Géorgie ou en Ukraine (mais dans ces pays barbares, cela mérite d'être appelé *purge*). Il est vrai aussi que ces choses regrettables n'arrivent point en Espagne ou au Portugal, où la misère est divinement stable, ni aux Etats-Unis d'Amérique, où les ministères ne changent guère que tous les quatre ans. Mais la France comptait en 1892 près de six millions d'exploitants agricoles, en 1929, elle n'en comptait plus tout à fait quatre millions, et en 1946 à peine plus de deux millions. De 1892 à 1929, des ministres de droite et de gauche ont régenté notre agriculture, et d'autres, de 1929 à 1946, et cependant le même phénomène s'est inexorablement poursuivi. En France — et aux Etats-Unis, où le nombre d'exploitants agricoles a été réduit dans les mêmes proportions, en dépit de la « stabilité ministérielle ».

Le revenu national de la France est légèrement inférieur à ce qu'il était en 1929; il a augmenté au cours de cette législature de la même somme que la dette nationale. Il en va de même de tous les pays « occidentaux », monarchistes, fascistes, républicains, qu'ils aient joui pendant ce quart de siècle de gouvernements travaillistes ou conservateurs, radicaux ou indépendants, et en vingt-cinq ans ils ont goûté aux uns et aux autres. Comment croire que si nous avions résolu le problème de la « stabilité » ministérielle, nous aurions du coup évité le sort que nous partageons avec des pays qui n'ont pas changé de ministres depuis vingt ans?

Est-ce que la crise économique de 1930 a frappé les pays en proportion de la fréquence de leurs crises ministérielles, ou les a-t-elle frappés ou épargnés selon qu'ils étaient capitalistes — ou socialiste?

La production industrielle de l'U.R.S.S. est deux fois et demie ce qu'elle fut en 1940; le revenu national de la Hongrie a triplé en quelques années : c'est qu'un autre *système* est à l'épreuve, et non question de « stabilité ».

du totalitarisme, il aurait profité du désordre et remporté des victoires (9). *Il n'aurait d'ailleurs pas eu, pour accomplir la révolution, autant à faire qu'on pourrait le croire : la France, de gré ou de force, a parcouru plus de la moitié du chemin vers un socialisme qui n'est pas sans inquiéter l'individualisme national, mais qui est, dès maintenant, une réalité de fait* (10).

D'où il faut conclure que M. Duhamel a grand tort d'amnistier tous les siens : « il n'y a point de responsables ». Pardon : sur le terrain économique comme en matière politique, face à la crise et face à Hitler ou à Marshall, les communistes avaient raison. Les chiffres sont là pour le prouver — et les ruines, hélas! Ceux qui prirent le parti contraire avaient tort, et je laisse à M. Duhamel le soin de décider s'ils furent coupables par ignorance, par sottise, par vénalité, par égoïsme ou par anticommunisme, mais pour qu'il n'y eût que des irresponsables, il faudrait que Maurice Thorez n'eût pas prévu, avec exactitude, où nous mènerait le plan Marshall : ruine de notre économie, perte de notre indépendance, réarmement de l'Allemagne, préparation de la guerre.

(9) Vous l'avez en dormant, Madame, échappé belle! Imaginez que les communistes français ne soient pas apparus comme les humbles et aveugles serviteurs de l'Amérique impérialiste, qu'ils aient montré qu'ils entendaient renoncer aux dollars de l'étranger, aux méthodes policières de Mac Carthy, à l'amitié du tyran Franco, aux pratiques qui font découvrir des postes émetteurs où il n'y en a point, bref, qu'ils aient cessé d'emprisonner le romancier Duval et le journaliste Michel et d'inventer des complots auxquels personne ne croit... eh bien, ma chère, ils l'emportaient!

(10) En somme, le socialisme et le capitalisme sont comme le ménage de Booz : l'un à moitié vivant et l'autre mort à demi. Ou plutôt non : le capitalisme est derrière nous de toute la moitié de la route, mais le socialisme est déjà « une réalité de fait ».

C'est comme on a l'honneur de vous le dire.

M. Raoul de Vitry d'Avaucourt, comte, a touché environ deux millions par mois, au seul titre des tantièmes que lui accordent quelques-uns des conseils d'administration au sein desquels il trône : socialisme que cela! M. Boussac a réalisé l'autre année cinq milliards de bénéfices nets, soit quinze millions par jour : socialisme, *aurore* de socialisme! La masse des bénéfices nets *déclarés au fisc* par ces contribuables surmenés que sont les sociétés industrielles non soumises au forfait — c'est-à-dire exception faite des entreprises familiales et artisanales — a représenté en 1950 *trente-sept pour cent* de la masse des salaires payés par ces mêmes sociétés : socialisme, socialisme vous dis-je! et qui inquiète cet individualisme national en vertu duquel l'individu bourgeois se prend pour la nation.

Réalité de fait, réalité de fait... Et dire que M. Duhamel fait partie, presque charnellement, du peuple le plus spirituel de la terre!

Or, le Parti communiste n'a cessé de prouver qu'il n'était pas national, qu'il était aux ordres d'une puissance étrangère, et qu'il se bornait à préparer les conquêtes de cette puissance étrangère (11). *J'entends bien que cette puissance implacable fait des promesses, apporte une assistance*

---

(11) Voilà qui demande un changement de ton. Ce n'est plus La Brige de Courteline qui parle — un La Brige pontifiant — c'est le SS qui brisa les tibias de Guy Môquet.

« N'a cessé de prouver » a un sens précis. « Parti communiste » englobe dans une même accusation des vivants et des morts. Les vivants qui avaient délibérément accepté de mourir; les morts qu'un hasard pouvait sauver et qui, vivants, recevraient ce crachat en pleine figure.

C'est un point qu'il n'est peut-être pas inutile de préciser à ces gens qui s'en tireraient trop aisément par une pirouette dont les antisémites ont l'habitude : « je ne dis pas cela pour vous, il y a du bon monde partout, je parle en général, comme ça, histoire de causer ». Les communistes forment le parti communiste: celui-ci n'est pas une statue de bronze, sur une place: il est la somme de tous les Français qui le composent, et le propre de ce parti pas comme les autres est justement qu'il engage chacun de nous/et que chacun de nous parle pour son parti. Que donc, insulter le Parti communiste français, c'est insulter, personnellement, chaque communiste français.

Duhamel s'est défendu — mal — d'avoir défiguré Paul Langevin dans son *Voyage de Patrice Périot*. Soit. Mais Georges Duhamel vient d'écrire que Paul Langevin, membre du Parti communiste français, « n'a cessé de prouver qu'il n'était pas national », en dépit de quoi il fut, par des traîtres à la patrie, conduit au Panthéon. Il faut très fortement répéter à Georges Duhamel et à ses semblables qu'on n'insulte pas le Parti communiste sans insulter Paul Langevin, et chacun de ses camarades, un à un. Qu'il n'est pas possible de diffamer en gros et de sourire en détail, d'injurier le parti que chacun de nous a librement choisi et de dire aimablement à l'un d'entre nous : « Bonjour, cher ami, comment allez-vous? » Qu'il faut choisir, non pas entre le communisme et *le Figaro*, mais entre la discussion et la diffamation.

La diffamation des vivants et des morts.

Parlons des vivants. De moi, Georges Duhamel déclare que depuis vingt ans je n'ai cessé de prouver que je ne suis pas Français, que je suis aux ordres d'une puissance étrangère et que je n'ai rien fait d'autre que préparer l'annexion de l'Auvergne par cette puissance.

Cela s'appelle une diffamation.

M. Duhamel me dirait peut-être : « Vous, ce n'est pas la même chose, vous êtes une dupe, un imbécile. » Toute modestie mise à part, il me paraît difficile de « n'avoir cessé de prouver que » et de ne m'en être jamais aperçu.

morale et matérielle, offre une préfiguration du monde promis (12). *Mais l'aveuglement des communistes français, leur timidité devant la Russie, leur crainte de quelque défaveur individuelle, tout cela ne laisse pas d'étonner le Français qui croyait bien connaître ses compatriotes* (13).

Au reste, il ne s'agit pas ici de « preuves » : je sais, moi, que j'ai toujours agi selon ma conscience, laquelle a toujours approuvé mon parti pour cette raison toute simple qu'ils sont la conscience et le parti d'un communiste. Je sais donc — et chacun pour son compte, des centaines de milliers de Français savent — que Georges Duhamel, qui nous insulte, ment. Il me faut, poliment encore, le prévenir que je ne suis nullement disposé à lui permettre de me cracher dessus. Et si ce n'était que sur moi, que sur nous...

Car c'est pour « ne pas cesser de prouver » qu'ils n'étaient pas Français et qu'ils n'avaient rien de mieux à faire que préparer les conquêtes d'une puissance impérialiste que nos plus chers camarades sont morts comme ils sont morts.

Le plus grand effort que j'aie fourni, au cours d'un procès bruyant, fut de lire une partie de la dernière lettre de Maurice Lacazette à sa femme, comme lui non-française, comme lui aux ordres d'une puissance étrangère dont elle se bornait à préparer les conquêtes. Jamais jusqu'alors je n'avais pu la lire sans pleurer. Je me dominai. M. Duhamel n'a pas tant de peine : Lacazette? Péri? Sampaix? Decour? Guy Môquet? Ils « n'ont pas cessé de prouver » qu'ils étaient les humbles et aveugles serviteurs d'une puissance étrangère, dont ils composaient la domesticité, avec Paul Langevin, Paul Eluard, Pablo Neruda, Joliot-Curie et Picasso.

Curieux, tout de même, que Duhamel ne soit pas étonné que des hommes se choisissent ces drôles de raisons de vivre et de mourir : « servir une nation étrangère », « se borner à préparer ses conquêtes ».

(12) Cette puissance « fait des promesses ». C'est bien aimable à elle. Et toi, camarade, que t'a-t-elle promis, l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques, pour que tu colles *l'Huma* chaque matin, avant de partir pour l'usine, et pour que tu veilles chaque soir, tâchant de t'instruire encore? quelle assistance matérielle t'apporte-t-elle? Tu touches l'or de Moscou, pas vrai? Tu ne vas tout de même pas faire croire à M. Duhamel que tu agis ainsi pour vivre en paix avec toi-même? Une conscience communiste! la solidarité des opprimés et des premiers qui se libérèrent! le sens de la justice! Non, sans blague : à qui crois-tu parler, jobard? Au Duhamel de 1918, alors?

(13) Pour autant que j'aime « la crainte de quelque défaveur individuelle » — diable! si nous allions perdre nos opulents émoluments de communistes, hé? — je lui préfère encore notre « aveuglement ». Notre aveuglement du temps de la légion Condor en Espagne, du temps de Munich, du temps de la Résistance, du temps du plan Marshall... Un hasard, sûrement, si notre « aveuglement » est en train de contaminer la

Car les Français de naguère étaient clairvoyants, frondeurs, déterminés par l'esprit critique. Ils étaient braves jusqu'à la témérité. Les communistes semblent avoir renoncé pieusement à toutes les qualités foncières du peuple dans lequel ils sont nés (14). *Ils ne veulent pas voir que le communisme soviétique dissimule très mal un impérialisme nationaliste, que, depuis plus de trente-six ans, la Russie est livrée à des hommes ambitieux et audacieux qui se disputent le pouvoir personnel à force de crimes et de procès dérisoires. Nos communistes nous déçoivent cruellement* (15).

Si la France ne fait pas un effort vigoureux pour modifier son régime politique en révisant d'abord sa Constitution, nul ne peut affirmer qu'elle n'est pas mûre pour le coup de main révolutionnaire qui sera aussi le coup de grâce (16). *Car un tel coup de main entraînerait fatalement l'intervention de certaines démocraties occidentales qui ne pourraient*

France entière — en ce qui concerne l'armée européenne, le réarmement allemand, la guerre du Viet-Nam...

(14) Donc, les communistes français n'ont pas la clairvoyance du très vichyste M. Robinet, ils ne sont plus frondeurs comme M. Ravon, ils n'ont plus le libre esprit critique de M. Duhamel, que l'anticommunisme n'aveugle certes pas. Et ils ne sont plus braves. Bref, ils n'ont plus rien de français. Komunist nicht qualité-foncière-du-peuple-dans-lequel-ils-sont-nés.

Cette opposition entre « communistes français » et « Français de naguère » a quand même son charme. C'est vrai que nous sommes les Français d'aujourd'hui et de demain, les plus représentatifs des Français d'aujourd'hui, les premiers, et qu'il est d'autres Français qui ne représentent plus que naguère.

(15) Cruellement, qu'on vous déçoit? Eh bien, consolez-vous, Georges Duhamel, ce n'est qu'un prêté pour un rendu. Relisez *Vie des martyrs*, ou les premiers *Salavin*.

(16) Il n'y a plus de Pyrénées, parce que Mgr. le duc d'Anjou se marie. Quelle galéjade! il y a toujours le peuple espagnol et le peuple français. Que la Hongrie se passe de son amiral sans flotte et de ses magnats sans honneur, et « il n'y a plus de Hongrie » : les Hongrois ne s'en portent pas plus mal, au contraire. Et quand nous donnerons congé à M. Laniel, et à M. Coty, il n'y aura plus de baleine, plus de président et plus de France. Le coup de grâce sera celui qui supprimera les coups de Bourse. Les académiciens porteront des robes chinoises et s'aborderont en se disant : « Nitchevo, tovaritch... » Finie, la France!

De quoi pasticher Théodore de Banville :

Et dans la bonne odeur des bois
Qu'on voit ombrageant ces clairières,
Nous sommes les petits bourgeois
Assis sur nos petits derrières.

tolérer de voir, avec la France, l'Europe entière tomber aux mains de la Russie. En ce cas, les démocrates libéraux auraient la honte et la douleur de souffrir, peut-être d'accepter, peut-être de solliciter, dans cette guerre civile, l'appui militaire des puissances atlantiques (17).

A cette intervention, la Russie aurait d'impérieuses raisons de répondre en venant elle-même au secours de ses fidèles serviteurs. Le troisième conflit mondial se trouverait donc déclenché. Les armes atomiques entreraient en action et réduiraient en cendres cette civilisation occidentale dont nous avons pourtant maintes raisons d'être fier.

Telles sont les pensées d'un Français à l'heure où l'année s'achève ici, dans un tumulte forain qui inspire à nombre de mes compatriotes de la confusion, du dégoût, de l'horreur.

Georges DUHAMEL, de l'Académie française
(*Le Figaro*, 29 décembre 1953.)

---

(17) Dans ce domaine, la France n'attend des traîtres et des lâches qui l'ont livrée rien autre chose que leur fureur. La nation française méprise cette insulte supplémentaire. Elle se connaît assez bien pour savoir que le choix de son propre régime ne sera jamais que sa propre affaire. D'ailleurs, elle n'a payé que trop cher l'alliance honteuse des privilèges et de l'internationale des académies. (Général de Gaulle, Londres, 20 janvier 1942.)

COMMENTAIRE

Le socialisme, mon ami? Mais vous y êtes! Et défense d'en sortir : faute de quoi l'armée européenne...

Méditons ces dernières phrases, lourdes de menaces : si tu bronches... « Certaines démocraties occidentales. » Lesquelles? L'Espagne franquiste? L'Allemagne de Kesserling? L'Amérique? Plus simplement : l'Europe, cet étrange continent qui est limité à l'ouest par l'Atlantique, son bloc et son pacte, et à l'est par le socialisme non-duhamélien. Les accords de Bonn et de Paris prévoient l'intervention de l'armée européenne en cas de troubles. L'hypothèse à laquelle l'académicien se complaît n'a donc de valeur que si ces accords sont repoussés, puisque dans le cas contraire les « coups de main », les « troubles » entraîneraient, non pas « fatalement », mais automatiquement, légalement, l'intervention des armées nazies.

Il est à noter que M. Georges Duhamel, apportant son gracieux concours aux plus acharnés partisans de la C.E.D., les formules dans le goût de « les démocrates libéraux auraient la honte et la douleur de souffrir, accepter, solliciter, dans la guerre civile, l'appui de l'étranger »,

sont de dégoûtantes hypocrisies : cet appui, il en prépare, de ses mains, l'automatisme.

Mais qui parle de coup de main? Les communistes seraient-ils devenus des putschistes? J'entends bien qu'il sera toujours commode de leur prêter ces intentions et, s'ils renaclent à incendier le Reichstag, de leur donner *un petit coup de main*. Mais est-ce seulement cet incendie qui sera tenu pour « troubles », pour « coup de main »? Au mois d'août 1953, le gouvernement utilisa l'armée pour suppléer les grévistes. S'il n'y avait plus d'armée française, le gouvernement n'en tiendrait pas pour moins nécessaire de contrecarrer l'action des grévistes. Il ferait donc appel à la force qui suppléerait l'armée française : l'armée européenne.

Il va de soi que la fraction de l'armée européenne la plus indiquée pour affronter des ouvriers français est l'armée nazie. Elle a l'habitude.

Imaginons cependant que le gouvernement français soit pris de « honte » et de « douleur » : cela ne pèsera point sur les décisions du Commandement suprême, qui estimera s'il y a « troubles » ou non. Il est probable que les grèves d'août auraient été « troubles » pour l'Europe; il est certain que les occupations d'usines, en juin 1936, auraient été baptisées « coups de main ». Il n'est pas douteux que le Six Février n'aurait pas suscité d'intervention américaine; il n'est pas certain qu'il en aurait été de même du Douze.

Que ces « troubles » soient précédés d'un « coup de main électoral », comme ce fut le cas au temps du Front populaire, n'y changera rien. Si « certaines démocraties » « ne peuvent tolérer » de voir la France devenir socialiste (M. Duhamel dit : tomber aux mains de la Russie, mais le lecteur, vieil habitué, a rectifié de lui-même), le fait que la catastrophe vienne par la voie électorale ne la rend pas plus tolérable. C'est au reste ce que M. Eden a démontré à la Guyane britannique.

Telle est donc la pensée de M. Duhamel : la France est libre de se choisir un gouvernement entre les divers types que M. Ridgway veut bien autoriser, et à l'exclusion de tout autre. Si, par exemple, elle se mêlait de choisir un régime qui s'apparenterait à la République espagnole issue des élections de 1931, « certaines démocraties » interviendraient contre le peuple français, comme Hitler et Mussolini intervinrent contre le peuple espagnol. Non sans avoir, au préalable, crié aux « troubles ».

Mais, persuadé — un peu vite et un peu légèrement — de l'intervention de l'étranger dans les affaires intérieures de son pays, comment M. Duhamel va-t-il réagir? Sera-t-il du côté d'Antonio Machado et de Federico Garcia Lorca, contre le Tercio, Hitler et Mussolini? Voyons : il est national, cet académicien, il ne supporte pas, comme le premier Péri venu, d'obéir aux ordres d'une puissance étrangère, il a depuis longtemps renoncé à la tyrannie, bref : il a toutes les qualités foncières du peuple dans lequel il est né; il est clairvoyant, frondeur, il est bourré d'esprit critique, et surtout, il est brave. Aussi va-t-il s'écrier : « Les

démocrates libéraux, comme moi, auront l'honneur et la fierté de décliner, peut-être de repousser, peut-être de combattre cette intervention étrangère. » Ma foi, non : quitte à apparaître comme l'humble et aveugle serviteur de l'Amérique impérialiste, il promet aux protégés de « certaines démocraties » leur « appui » militaire, ce qui est absurde, puisque ce sont ces « démocraties certaines » qui ne « pourraient pas tolérer », que c'est donc leur politique, à elles, puissances étrangères, que les « démocrates libéraux » tenteraient d'imposer par la force, une fois baptisé « coup de main », le changement de la politique française.

Mais qui parle de guerre civile, quand s'unissent à travers le pays, moins lentement que ne le croit notre impatience et irrésistiblement, « fatalement », les bons Français qui sont plus que majoritaires dans notre France, quelle que soit l'ancienneté de leur souche, les bons Français qui tiennent par toutes leurs fibres au terroir où ne s'implanteront plus les nazis réprimeurs de « troubles », qui parle de guerre civile?

M. Georges Duhamel, de l'Académie française.

M. Duhamel accepte de voir que l'anticommunisme ne dissimule même plus l'abandon du patriotisme, de l'honneur et de la fraternité. Son aveuglement, sa timidité devant l'avenir, sa crainte de quelque défaveur individuelle, tout cela lui fait méconnaître ses compatriotes; il s'imagine que des Français, que des hommes qui ont le moyen et le devoir de dire ce qu'ils pensent et ce qu'ils sentent, vont céder à ce chantage : « Si vous ne voulez pas périr atomiquement, gardez-vous de déplaire à certaines démocraties occidentales »...

Français de vieille souche, ça?

Oui, de ces vieilles souches sur lesquelles les généraux étrangers fichent leurs bottes, à Fontainebleau, en bâillant à s'en décrocher le chewing-gum.

André WURMSER.

au sommaire

de notre prochain numéro

PROBLÈMES ACTUELS
DE LA CULTURE SOVIÉTIQUE

ANDRÉ WURMSER ET LA VIE D'UN HOMME

VOILA un homme qui s'est attaché depuis sept années à écrire la chronique de son temps à travers la vie d'un personnage issu de la petite bourgeoisie, Julien Dubroc, dans sa famille, dans le milieu social auquel il appartient. Il s'est donné pour but de montrer comment « *un homme vient au monde* » — c'est le titre général de sa chronique —, c'est-à-dire comment il devient un homme vrai, mêlé à la vie des autres hommes, au combat des meilleurs d'entre eux, symbole de tout ce qui est possible à un être de chair et de sang doté d'un cœur honnête, d'aussi loin qu'il vienne. Il a mené à bien la plus grande part de son entreprise, écrit déjà six des sept volumes du cycle, et donc presque achevé cette œuvre d'envergure, œuvre de longue haleine, difficile, qu'il faut un certain courage pour entreprendre et pas mal de talent pour réussir. Or, il a réussi. Et trop de silence entoure ce travail. Comme si cela allait de soi de la part d'André Wurmser que cet homme qui juge chaque semaine des écrits littéraires des autres écrive à son tour, comme si c'était la moindre des choses — et puis l'on connaît sa « facilité » et rien n'étonne venant de lui; on lisait jusqu'à l'an dernier son « Grain de sel » quotidien dans *Ce Soir*, il anima de puissantes campagnes de presse, il est l'auteur de pamphlets fameux, retentissants, c'est un essayiste de classe, un polémiste vigoureux, il fut la vedette du plus grand procès politique de cet après-guerre, celui que Kravchenko, toute honte bue, osa lui intenter ainsi qu'aux *Lettres Françaises*, on l'entendit longtemps sur les ondes jusqu'à ce que l'arbitraire gouvernemental lui eût retiré le droit de participer à la « Tribune de Paris » radiophonique... Eh bien, non, cela ne va pas de soi que Wurmser écrive une fresque romanesque de l'ampleur d'*Un homme vient au monde* (1).

« Avec ta facilité, camarade... », ce fut le titre malicieux d'un amusant écrit de notre ami pour un *Almanach ouvrier et paysan*. C'est ainsi que l'on s'adresse souvent à Wurmser, et c'est un hommage à ses qualités de journaliste, d'écrivain, mais c'est aussi un signe de la légèreté avec laquelle il arrive que l'on parle de son travail. Celui-ci mérite plus de considération. Et il n'en est pas qui en mérite autant, je pense, que ce grand roman depuis sept ans sur le métier et qui arrive à présent à son terme.

(1) Editeurs Français Réunis.

Il faudra bien un jour qu'une étude d'ensemble sur *Un homme vient au monde* soit écrite, poussée à fond. Bornons-nous aujourd'hui à cette étape nouvelle, décisive, dans la vie de Julien Dubroc qu'illustre ce sixième volume, *Fleurs et plumes*.

Julien Dubroc, après un long et lent cheminement, sort de sa gangue. Il note dans son « journal », à la date du 31 janvier 1933 : « *Il n'est pas vrai que l'homme soit incapable de changer le sort des hommes...* ». C'est le jour aussi de cette constatation majeure après quoi la vie d'un homme, ses pensées, son comportement, ne peuvent plus aller comme avant : « *Tout ce que je croyais intangible est remis en cause : la liberté, l'égalité, la fraternité, la paix* ». C'est que Dubroc sent venir *le temps d'apocalypse, « les énergumènes sont soudain les maîtres: Hitler est au pouvoir.* » Ainsi, Julien Dubroc, après une interminable marche dans l'obscurité, semble-t-il enfin accéder à la lumière; il est devenu perméable aux événements extérieurs, ne vit plus en dehors d'eux; c'est comme un réveil après un long sommeil. Et Julien Dubroc en est déjà plus loin qu'on ne pourrait le croire : « *Que va-t-il advenir des hommes de cœur et de raison? Quelle malédiction va s'abattre sur eux, sur nous? Et je ne peux éluder cette question : Qu'est-ce que tu foutais, toi, quand Roger, quand d'autres luttaient contre la montée de l'horreur?* » Celui qui se pose une telle question y a déjà répondu.

Il se trouve que Roger, Roger Mayergutt, camarade de Dubroc depuis l'enfance, ancien fondé de pouvoir devenu militant communiste actif, a trouvé le « journal » de son ami alors qu'il est caché sous l'occupation allemande chez le docteur Olivier le Meillereux. Il s'est amusé à commenter page à page le « journal » de Dubroc. Parvenu à ce 31 janvier 1933, il est doublement heureux : il constate que, dès cette date, la tête de son ami n'était plus « *tout de travers* »; et qu'Olivier qui l'héberge, s'il ne partage pas toutes ses convictions politiques, n'est plus désormais hostile à ces convictions et, antinazi comme lui, ne se livre plus, au terme d'une longue cohabitation, aux attaques anticommunistes qu'il ne lui épargnait pas jusque-là en dépit de leur combat commun. Mayergutt alors — et c'est la dernière phrase de *Fleurs et plumes* — écrit en conclusion aux commentaires du « journal » de Julien Dubroc : « *C'est plein de types merveilleux, la France!* »

Il semble que ce soit là, justement, le dessein de Wurmser de nous montrer que les « *types merveilleux* » vivent innombrables autour de nous, qu'il ne faut jamais désespérer de rien ni de personne. A nous de les aider, de les guider, de les éclairer, à nous d'accoucher les esprits de ce qu'ils portent en eux, d'être leur Socrate, avec beaucoup de patience et d'amitié. Ce n'est, hélas, pas encore pour tous une vérité d'évidence que les communistes se recrutent parmi les non-communistes. Il en est trop encore à vouloir les hommes tels qu'ils sont eux-mêmes ou tels qu'ils

devraient être tous et à considérer avec impatience et agacement qu'ils sont pour l'instant seulement tels qu'ils sont. André Wurmser, avec son homme « qui vient au monde », montre qu'il y a toujours à faire avec qui que ce soit et qu'il faut être patient pour deux, clairvoyant pour deux à condition d'en faire profiter l'autre, comme Roger Mayergutt, ce communiste exemplaire, avec Julien Dubroc.

On a vu, depuis sept ans, pas mal d'exemples de cette littérature « de passage », qui suit un homme dans son évolution vers la lumière, vers la vérité ; les derniers en date des romans de cette sorte furent *L'or et le pain*, de René Jouglet, et *Meurtre à Kiang-sé*, de Gilette Ziegler qui nous avait déjà donné *J'étais au P.S.F.* C'est un des faits de notre temps que si les changements se font si vite à travers le monde, c'est que la conscience en subit, elle aussi, de profonds qui affectent, chaque jour qui passe, un nombre plus grand d'individus. C'est un phénomène qui mérite au plus haut point l'attention du romancier que cette évolution qui intervient au cours d'une vie d'homme, qui fait que celui-ci se retrouve, à cinq, dix ou vingt années de distance, si dissemblable à lui-même, parfois opposé, transformé, un autre homme. Je ne suis pas de ceux qui trouvent que le Julien Dubroc de Wurmser est bien lent à venir au monde. Je ne ferai pas le reproche à Wurmser d'être scrupuleux à l'excès, de ne rien nous épargner des hauts et des bas de son héros, de ses hésitations, de la confusion qui règne si longtemps dans sa tête. Il n'est pas si aisé de devenir un autre homme, de changer de défroque, d'aller à contre-courant des traditions familiales et sociales, des habitudes, d'y voir clair un jour. Ça ne vient que rarement d'un seul coup. Un homme qui deviendrait subitement communiste, comme touché par la grâce, que penser de cette conversion rapide, sinon qu'elle est fragile, qu'elle n'a pas de base solide? Julien Dubroc est pareil au plus commun des communistes qui n'a pas une conscience de classe innée ; il n'a pas même cette facilité que peuvent avoir à le devenir les membres de la classe ouvrière. Il est un de ceux, sans doute, pour qui c'est le moins simple de changer de peau. Tout vient d'un amoncellement de petits et de grands faits de la vie quotidienne. Lorsque Dubroc sera communiste — s'il le devient! ce que je suppose sans pouvoir l'assurer, il ne l'est pas encore dans *Fleurs et plumes* malgré cet œil qui s'ouvre soudain à la fois sur lui-même et sur le monde — cela se sera produit à l'exemple du tas de blé dont chacun des grains s'est accumulé sur les autres sans que l'on sache exactement quand ils commencent à former un tas.

Des livres comme *Fleurs et plumes* et ceux qui le précèdent aident tout le monde. Ils peuvent aider les Julien Dubroc à réfléchir sur eux-mêmes et sur les autres, à s'interroger et à regarder le monde avec d'autres yeux ; ils doivent aider les Roger Mayergutt à tenir compte des Julien Dubroc, à leur tendre la main, à rompre avec un certain sectarisme

toujours latent en eux, à faire progresser l'idée qu'ils représentent en y faisant adhérer, sans crainte d'avoir à dire et à redire cent fois la même chose, ceux qui n'y sont pas encore ralliés.

Car André Wurmser, en apportant à son œuvre le soin le plus méticuleux du détail, en ne faisant grâce d'aucune pensée de Julien Dubroc, d'aucun geste, même banal, a évité le plus gros écueil que ne réussissent pas toujours à éviter les romanciers que retiennent un thème similaire : le schématisme. C'est bien là le dernier défaut qu'on puisse lui reprocher. Est-ce à dire qu'il est prolixe? Il est peu de choses inutiles dans ce livre comme dans les précédents. Et si l'on sait où Wurmser veut en venir, quand il y vient, cela ne surprend pas son lecteur, non parce qu'il sait où le romancier voulait en venir, mais parce qu'il est naturel qu'il en vienne là, que son héros en vienne là, après tout ce que son auteur vous en a appris, jour après jour. Rien n'est faux dans cette évolution de Julien Dubroc, rien n'est artificiel. Pas même qu'en l'espace d'un seul volume il parcourt plus de chemin qu'il n'en a parcouru dans les cinq autres. Il y a là comme la vérification de cette loi qui fait qu'un changement qualitatif intervient finalement après des changements quantitatifs successifs. Il y a aussi que les temps ne sont plus les mêmes et que la crise du monde capitaliste où vit Julien Dubroc s'accentue, que les événements se précipitent, que les scandales succèdent aux scandales, que la crise économique éclate, que les faillites se multiplient, que le chômage gagne, que l'on meurt de misère, que l'*horreur*, comme dit Amélie, la douce compagne de Julien, vient de ce monde pourri et chancelant, et comment alors ne pas crier, comme Julien : « Non, non, non! » à tout cela et « Vive la République! » quand les actualités cinématographiques en arrivent à la Révolution espagnole. Quand bien même on voudrait s'isoler dans sa tour, s'en tenir à ses affaires, aux livres qu'on écrit ou veut écrire, à sa femme et à ses enfants, il devient un jour évident qu'il est impossible de vivre ainsi dans son petit monde fermé à l'autre monde, que les bruits du dehors, quoi qu'on fasse, entrent chez soi, que ce qui se passe ailleurs a aussi ses répercussions sur ce qui se passe ici; si l'on s'obstine à vivre ainsi, dans une divine solitude, avec le dédain de l'agitation extérieure, le refus de ce qui n'est pas soi, on aura beau faire, si Mahomet ne va pas à la montagne, c'est la montagne qui vient à Mahomet. Ainsi en est-il de Julien Dubroc.

On discutera peut-être davantage de ce qu'est l'art romanesque d'André Wurmser et de ce qu'il mêle les genres, passant des pages de « journal » à la narration directe, puis au récit objectif, ne résistant pas à la tentation d'écrire parfois des pages d'histoire, mêlant ainsi la réalité à la fiction romanesque... Cela ne tient ni du roman classique, ni du roman américain tel que l'inaugura Don Passos. Wurmser écrit son roman comme il l'entend, utilisant toutes les ressources du métier littéraire, au meilleur profit de sa démonstration. Celle-ci y gagne sans rien y perdre. Cet aspect discursif

de la structure romanesque de *Fleurs et plumes*, qui s'accentue ici par rapport à la façon qu'avait Wurmser de construire ses cinq romans précédents, peut dérouter. Il n'en reste pas moins qu'*Un homme vient au monde* sera l'un des jalons de la littérature cyclique contemporaine : la vie d'un homme, une société, une époque sont ici embrassées magistralement par un homme qui a l'œil clair, le cœur passionné, la tête bien faite, qui offre à tous les fruits de son expérience personnelle avec scrupule, honnêteté, avec le souci de bien servir l'avenir. C'est là une œuvre qui inspire le respect.

Régis BERGERON.

« LES GRANDES LESSIVES » ET LA CRITIQUE

LE roman de Georges Conchon, Les Grandes Lessives (1), *sitôt sorti, la critique s'est livrée à ses jeux habituels. Le jeu des ressemblances, par exemple : d'Esparbès, Paul Adam et Marcel Prévost, Sartre et Dos Passos — l'enfant a, comme on voit, une riche galerie d'ancêtres.*

Autant l'avouer : je n'avais pas eu l'idée de remonter à Dos Passos pour admettre l'emploi bien discret que Georges Conchon fait, ici et là, de ce qu'on s'empresse de baptiser « simultanéisme », ou son usage, parfois un peu prolongé, des monologues intérieurs. Parce que, chez les uns, ces procédés n'ont d'autres vertus que de faire reculer le réel. Ici, ce sont des moyens parmi d'autres de saisir la réalité. Mais ces comparaisons dispensent de dire que ce livre est écrit comme aucun roman à la mode : solidement, avec une maîtrise qui peut à bon droit surprendre. C'est qu'il est écrit de la bonne façon, qui est celle de la tradition réaliste — la tradition d'Aragon, celle de Wurmser aussi, et l'épigraphe nous invite même, non sans un sourire, à ne pas oublier Balzac, maître qui sait encore se trouver des disciples.

Les Grandes Lessives, *c'est l'histoire de la famille Dropper* — « Dropper, du mur de l'Atlantique, vous savez bien ? » —, *l'histoire d'un industriel qui a collaboré, a été condamné et — c'est ce qui compte — ruiné et qui consomme sa déchéance. Une déchéance qui perce à jour l'image vaine qu'il s'était bâtie de lui-même, image qui ne fait plus illusion à personne, à part un vieux contremaître qui a gardé l'habitude du joug et une femme sur le retour que l'ardeur déjà sénile de Dropper éblouit. Une image qui*

(1) Albin Michel.

ne le trompe même plus lui-même : « J'ai soixante ans, je perds ma volonté. »

Autour de lui, la famille cherche un salut. Mme Dropper meurt en offrant à Dieu les médiocres souffrances d'une vie moins facile et d'un corps épuisé. A défaut de Dieu, un prêtre s'en contente — et aussi quelques critiques satisfaits de peu : « elle est morte en sainte ». *Violette, la fille, finit par s'élever d'une prostitution distinguée à un riche mariage. Puis, il y a Remi :* « On n'a pas toujours le fils qu'on mérite. »

Cette histoire d'une famille — d'une des deux cents familles — ne m'était pas apparue, faut-il le dire? sous les traits de « quatre romans balzaciens », *comme dit M. Robert Kemp* (1), *qui n'y va pas de main morte. Pourquoi M. Kemp ne voit-il pas que ces personnages sont liés par une communauté du sort — qui est aussi une communauté de classe sociale — et que c'est justement cette communauté qui se rompt, au courant du livre? Peut-être parce qu'il aurait fallu distinguer, parmi ces figurines, la figure — encore bien indécise — de Remi, qui échappe à cette communauté du sort, à cette communauté de classe.* « Je pense, *écrit M. Kemp*, à ces baleines métalliques, dans les loteries foraines, qui passent successivement sur tous les numéros. » *La comparaison ne vaut pas, M. Kemp, parce qu'ici, il y a, il y aura un gagnant.*

Chacun choisit son héros, parmi les critiques. Aucun n'a choisi Rémi. Personne... pardon : j'oubliais Rivarol. « C'est le seul de la tribu qui soupçonnera l'existence d'une autre société, celle de la fraternité fervente et hargneuse (*sic*) » (2). *L'instinct de conservation des classes condamnées a de ces clairvoyances! C'est vrai: seul Rémi rencontrera la classe ouvrière. Quand on écrit dans* Rivarol, *cela se traduit ainsi : les* « grandes lessives » *se font* « dans les buanderies du matérialisme historique ».

Donc, quand on écrit dans Rivarol, *la chose est simple : comme sa narration est débraillée, l'auteur devra* « remettre son veston » (*sic*)... *D'autres sont obligés de s'y prendre autrement et il faut bien relever la petite canaillerie de M. Robert Kemp, selon qui Remi* « se mêle au monde ouvrier par le mauvais lien d'une gouape fainéante ». *Cette injure a fait un bon usage, en d'autres temps : c'était en* 1871, *dans les journaux versaillais.*

Mais il y a une chose que tous sont d'accord pour ne pas *dire : c'est que plus Dropper s'abaisse, plus Rémi grandit; c'est que, si la première partie du roman est le livre d'Ernest Dropper, la deuxième pourrait bien être — que l'auteur l'ait voulu ou non — le livre de Rémi, le livre de la rupture sans retour de Rémi avec son passé — sa famille —, avec le trop facile amour de Claire au corps admirable, mais qui se découvre une âme de boutiquière. Le livre de la rencontre de Rémi avec la classe ouvrière.*

---

(1) *Nouvelles Littéraires*, 15 octobre 1953.
(2) Robert Poulet, *Rivarol*, n° 145.

Un hôtel, « l'hôtel de tout le monde, appuyé sur un café où l'on joue au zanzi avec des inconnus », *une partie de rugby*, « juste un match d'entraînement », *la grève et les lacrymogènes des C.R.S. autour de l'usine occupée... c'est peu? Non, car l'essentiel est que se fasse jour une autre morale, une* « chaleur d'hommes », *la possibilité ouverte de ne pas être à jamais seul. Les obstacles ne sont pas cachés, ni fardé le héros :* « le professeur qui loge en garni, qui lit les hebdomadaires de gauche parce que les idées qu'il y trouve le rassurent vaguement, quant au monde et quant à soi, le justifient, c'est certain ». *Avouerai-je que cette lucidité m'émeut? Mais c'est cet homme-là, oui, précisément cet homme-là qui s'écriera :* « Maintenant, je suis avec vous! » *Et ce cri, Rémi aura beau le reprendre à la nuit, nos critiques auront beau se boucher les oreilles pour ne pas l'entendre, ce cri n'a pas fini de trouver un écho.*

Il y a une critique habile à chausser les lunettes du myope. J'aime mieux, pour ma part, risquer d'avoir la vue trop perçante, « voir au delà de Septembre » — *comme n'a pas fait Rémi, mais comme il sait qu'il faudra faire pour devenir* « un homme... pour la lignée Dropper, le fruit le plus inattendu ».

Pierre JOLY.

lisez

CLARTÉ

le journal des étudiants communistes

n° 44 — nouvelle série

au sommaire

— **La Journée d'Etudes des étudiants communistes de Paris.**

— **Discours de Raymond Guyot à la Journée d'Etudes.**

— **Articles et informations sur la lutte des étudiants contre les accords de Bonn-Paris — pour la défense de l'Université — pour une culture nationale.**

— **Une interview d'Arthur Giovoni, député.**

— **Vers une puissante semaine anticolonialiste au Quartier Latin.**

DEMANDEZ « CLARTE » A VOTRE LIBRAIRE

Rédaction : 120, rue Lafayette, Paris

PROMESSES D'UN JEUNE PEINTRE ET PORTRAITS FRANÇAIS

LA rue des Saints-Pères qui relie la Seine au boulevard Saint-Germain, je crains bien qu'elle ne perde rapidement son aspect de grande dame qui se souvient de la Régence, maintenant que sont abattus les échafaudages et palissades qui masquaient la nouvelle Ecole de Médecine. Et lorsque se rencontreront, les jours de monomes, les carabins et les rapins, leurs voisins de la rue Bonaparte, elle en entendra de raides, la vieille dame qui a su demeurer étrangère à la turbulente nausée des années d'après-guerre de Saint-Germain-des-Prés.

C'est tout au haut de la rue, en cet endroit où elle se rétrécit pour atteindre au boulevard, que se trouve face à l'église silencieuse et noire la minuscule galerie « Voyelles ». Un entresol bas sous plafond, éclairé au néon, lui sert de salle d'exposition, et pour y parvenir, vraiment, c'est toute une expédition. Il faut d'abord se faufiler au travers des rangées de livres de la librairie du rez-de-chaussée, pour atteindre à un étroit escalier en escargot qu'il n'est pas sans danger d'emprunter. C'est en ce lieu quasi-miraculeux que Claude Broise et Luc Simon ont accroché une vingtaine de tableaux et des dessins, et qu'ils ont très innocemment convié le monde parisien des arts à venir y voir leurs travaux.

Or, les joies de la découverte valent bien l'escalade et la descente, et c'est un devoir très doux que de rendre justice à la plus confidentielle des expositions de jeunes qui a clôturé l'année 53 et inauguré l'an présent dans l'indifférence générale.

Paris, en ce moment, est plein de jeunes gens dont le talent arrive à l'émouvante période des premières œuvres importantes, et il semble qu'ils se soient donné le mot comme pour éclore dans le même temps. La peinture bouge considérablement grâce à l'effort de la jeune génération dont l'apport semble devoir constituer la seconde étape de la bataille du nouveau réalisme, étape à l'aspect plus souple, mais non moins profond, et d'une démarche rendue plus aisée par le terrible coup de boutoir de leurs aînés immédiats. Ce n'est plus le fait à présent de quelques artistes communistes isolés, mais le combat de toute une génération lancée à la conquête de la réalité. Combat auquel Luc Simon prend part avec

un talent et une ardeur dans la recherche qui devraient le situer parmi ses camarades comme un artiste de belle valeur, si ceux qui ont à charge d'éclairer le public savaient mieux leur métier.

Les œuvres exposées, qu'il ramena d'Espagne où il fit un bref séjour à la Casa Velasquez, révèlent l'image exsangue d'un pays écrasé par toutes les misères, où surnage le visage de la dignité, baignée du soleil de Madrid, d'hommes qui se souviennent et portent sous les haillons de grands cœurs de vainqueurs. Deux portraits (un homme assis, enveloppé de noir, qui vous regarde — un enfant debout qui tient une gamelle et se détache sur le fond tragiquement ensoleillé des masures qui forment la ceinture madrilène), des paysages de cette zone, des fleurs, quelques dessins, c'en est assez pour comprendre que la leçon de Velasquez a été entendue par ce jeune homme. Il rend la lumière par des tons gris-colorés, parvient à l'expression sans le secours d'aucun clair-obscur propice et dit ce qu'il veut dire avec un tact qui le porte à l'éloquence naturelle, dépassant le stade de l'expressionnisme qui a marqué le difficile chemin de ses aînés. Luc Simon a peint l'atmosphère et le climat psychologique qui relie les hommes aux paysages dans lesquels ils vivent; et ces hommes qu'il nous montre, ce n'est assurément que dans ces paysages-là qu'ils peuvent être tels. Qu'un si jeune homme soit ainsi parvenu à saisir justement ces *rapports* à un âge où l'habileté aime à faire voir sa souplesse, voilà qui démontre les capacités qui sont les siennes de savoir penser un sujet en même temps par la forme et par le contenu.

Mais tout ceci est passé inaperçu, et de longs mois de misère vont s'ajouter à ceux déjà vécus. C'est ce que la bourgeoisie désigne sous le joyeux nom de vie de Bohême. Qui sait de combien d'œuvres importantes elle nous prive, de combien de rides elle marque les jeunes visages, comment elle blesse ces hommes nés pour créer dans la joie et qui doivent arracher à leur faim les quelques centaines de francs que coûte un seul tube de rouge de cadmium clair ! Il est dur d'avoir à vaincre l'indifférence et d'être pauvre; mais qui peint comme Luc Simon, demain lui appartient s'il sait maintenir sa rigueur de pensée et ne pas dévier de la direction qu'il a su choisir. Je ne lui souhaite pas du courage; ce serait superflu pour qui, pouvant briller, choisit d'être profond.

❧

Il y a en France des artistes de renommée mondiale dont les noms et quelques œuvres sont connus des deux cent mille personnes qui lisent les journaux spécialisés et ont la possibilité de visiter les expositions. Mais ces noms et ces œuvres restent inconnus de 40 millions de Français que leur position dans la production éloigne des joies de la culture, qui sont assoiffés de connaissance et ne peuvent économiquement constituer une clientèle possible. Les marchands de tableaux fermant leurs galeries le dimanche, il reste à la majorité des Français, la rue étant à tout le

monde, le régal des foires-aux-croûtes pour prendre connaissance des productions contemporaines d'un art qui constitue l'une des principales grandeurs de la nation. Et l'on assiste au fait effarant que notre pays, si riche en artistes, n'en a pas (excepté Picasso, et Jean Effel sur le plan de la satire) qui soit réellement populaire, c'est-à-dire célèbre. Dans ces conditions, la visite d'une exposition ne vaut pas seulement pour les œuvres qu'elle donne à voir, mais aussi pour l'étude du public qui s'y montre.

A cet effet, la visite de l'exposition « *Célébrités françaises* », de la Galerie Charpentier, consacrée aux portraits de personnages plus ou moins célèbres de notre histoire, est extrêmement instructive des goûts et du niveau de culture des gens *qui ont le temps*. Cela coûte 250 francs d'entrée, mais l'on y peut voir le bourgeois moyen d'aujourd'hui contempler avec méfiance ses ancêtres révolutionnaires et s'attendrir aux effigies royales, comme pour les prendre à témoin des difficultés que connaissent les classes privilégiées en période d'agonie. Trois cents francs pour le catalogue, afin d'identifier tous les visages encadrés et de pouvoir se livrer à haute et intelligible voix, puisque l'on est entre soi, à des considérations de haute portée intellectuelle et historique. Le portrait du duc de Penthièvres amène un conférencier à cette appréciation, d'une orientation évidente : « Il était si bon avec *ses* paysans qu'à la Révolution il est mort dans son lit. » Le portrait de Marat fait frissonner dans leurs fourrures des dames que le froid laisse insensibles; cependant que ceux de Saint-Just les font réfléchir sur les noirs desseins que cachent si beau visage. Lauzun! Ah, c'est ce Lauzun de la grande Mademoiselle, eh bien, ma chère!... la voix s'infléchit, le ton se fait confidentiel comme pour la transmission de traditions orales : Monsieur contemple de l'air d'un qui en sait long, avec discrétion. On s'attendrit devant Louis XVI, on se pâme devant la du Barry parce qu'enfin une certaine morale de personnage-qui-réussit ne saurait perdre ses droits. Le bleu vert tendre du grand œil de veau de Napoléon III, dont les jambes trop courtes ont du mal à enserrer le cheval pur sang qu'il monte, commande le respect. Anatole France rebute, Robespierre épouvante, le chevalier d'Orsay séduit ces gens pour lesquels le comte de la Palférine demeure l'inestimable exemple.

Trois siècles de portraits français jalonnent les cimaises de la Galerie, et sans doute n'est-ce là qu'une infime partie de ce trésor d'art, de psychologie et d'analyse du visage, sur lequel a pris racine le génie de nos grands compositeurs de scènes d'ensemble et de tableaux d'histoire. L'exposition du portrait français reste à faire; il y faudrait un bâtiment immense afin de restituer, depuis le portrait de Jean le Bon jusqu'à présent (en y adjoignant la sculpture oubliée chez Charpentier), le visage constant et mouvant de la France. Je dis jusqu'à présent, car si l'on constate un fléchissement certain du portrait dans la période contemporaine, il serait faux de croire que c'est un genre disparu, auquel la

photographie aurait porté le coup de grâce. Ce n'est pas à la photgraphie qu'il faut imputer l'éclipse passagère du portrait en France, mais à l'individualisme. Tenant comme une tunique de Nessus à l'idéologie impérialiste, l'individualisme porte l'artiste à se désintéresser de la figure d'autrui, de la ressemblance de son œuvre avec son modèle, à abandonner le portrait pour ne plus faire qu'une tête, où ne se lisent que les seules préoccupations formelles. C'est lorsque l'intérêt que l'homme porte à l'homme s'amenuise que l'art du portrait perd de son acuité et que se manifeste le détachement envers ce genre majeur. Il faut donc se féliciter de voir renaître le portrait et si, enfin, l'on s'en aperçoit avec assez d'évidence, c'est qu'il prend depuis quelques années de plus en plus d'importance dans nos expositions annuelles. Il serait d'ailleurs injuste d'ignorer le portraitiste qu'est François Desnoyers depuis plus de 30 ans, celui que fut Grüber; et qui pourrait oublier après les avoir rencontrés les bustes de Gimond, Despiau ou Lipchitz? Et il y aurait à dire sur Picasso portraitiste, sur Matisse et bien d'autres. Reste que la renaissance du portrait en tant qu'affirmation de solidarité humaine, avec sa portée politique et sociale, c'est à la poussée du nouveau réalisme français que nous la devons, et cela avec toute la conscience que ces données impliquent. Mais revenons à l'exposition de la Galerie Charpentier.

Je veux dire de suite que j'eus le bonheur d'y rencontrer Dedreux-Dorcy. Ami et confident de Géricault, ce peintre auquel le monde doit d'avoir sauvé le *Naufrage de la Méduse* (et de l'avoir cédé à l'Etat, au terme d'une bataille qu'il mena contre l'administration royale des Beaux-Arts, pour le prix qu'il lui avait coûté — 6.000 fr.) est ici présent avec un portrait de Stendhal. Avoir été l'ami personnel de Géricault et avoir assez bien connu Stendhal pour que celui-ci ait consenti à poser, voilà qui éclaire la figure d'un personnage de notre histoire de toutes les lumières du cœur et de l'intelligence. Le portrait de Stendhal, ce n'est pas qu'il soit bien étonnant comme facture, et l'énergie créatrice ne devait pas être l'apanage de Dedreux-Dorcy; mais il amène à penser à ce que pouvait être cet artiste assez conscient pour n'être pas envieux du génie de son ami incompris, assez intelligent pour pouvoir passer avec l'auteur de l'*Histoire de la peinture en Italie* le temps nécessaire à la connaissance réelle d'un grand homme sans l'ennuyer. Qui dira un jour le rôle essentiel que détiennent dans l'histoire les hommes comme Dedreux-Dorcy, artistes médiocres dans la création, mais grands personnages anonymes des batailles d'idées?

L'exposition remet en question certains grands noms, et porte à l'évidence des artistes réputés inintéressants ou même franchement mauvais. Je suis de ceux que la grande peinture de Delaroche, dans l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, ferait périr d'ennui si le navrant spectacle m'en

était peu de temps imposé. Mais je dois dire, sans me forcer, que son portrait de Guizot est un chef-d'œuvre. Là se sont rencontrés deux hommes faits pour s'entendre. Le glacial Guizot, par qui aurait-il pu mieux être portraituré que par le glacé Delaroche? Cette peinture méchante, à la touche calculée dans sa gamme argentée, comme elle comprend, comme elle laisse entendre la pensée de l'homme qui sut dire le terrible « enrichissez-vous! » Car c'est vrai, ce portrait le prouve, n'importe quel grand artiste ne peut faire indifféremment le portrait de n'importe quel homme. Placé à côté du Saint-Just de David, le Guizot de Delaroche ne tiendrait pas en tant que peinture, mais je crois bien que le Saint-Just paraîtrait faible en tant que portrait.

Un merveilleux artiste, qui s'affirme ici grand-maître, et non aimable petit maître, c'est Boilly dont le voisinage assassine littéralement Horace Vernet qui n'avait pas besoin de tant pour confirmer son effroyable réputation. Quel beau peintre, ce Boilly, et quel homme intelligent ce devait être! Une peinture claire, transparente jusque dans ses ombres les plus puissantes, une peinture amoureuse, lorsqu'elle touche aux visages, soyeuse aux vêtements, joyeuse dans l'atmosphère. Un langage clair, expression d'un esprit lumineux. Géricault est présent par son célèbre portrait de Delacroix, qui illumine la salle de ses yeux dans l'ombre. C'est une œuvre qui en dit long sur les deux artistes, et singulièrement sur les capacités de Géricault à regarder un homme et à dire ce qu'il est. Ce n'est pas seulement par l'éclairage de la figure que cette œuvre fait penser à la puissance de Rembrandt, mais par la violence dans la présence, qui s'impose et demeure comme une douleur, portée par cette peinture de facture très simple et comme enlevée dans la séance.

Il y a là des œuvres aimables et d'autres charmantes; il en est d'étonnantes (*l'Abbé Tournus* de Retrou), d'habiles sur tous les plans de la peinture et de l'analyse (*Lamartine et ses chiens*, où l'élégance du poète est comme continuée dans la toile par celle des chiens, aussi importants que lui parce que tous semblent égaux aux yeux de Decaisne, auteur de ce tableau); il en est de ridicules (*Napoléon III à cheval* par Alfred de Dreux, grande toile dans les fonds de laquelle cet artiste se venge de l'ennuyeux modèle par l'indication de cavaliers fougueux qui feraient, s'ils étaient seuls, un bien joli tableau); il en est de grandioses (Géricault, David, Gros, Delacroix, Courbet, Champaigne) et d'admirables (Renoir, Ingres, Van der Meulen, Mignard représentant Molière) et de séduisantes (*Marceline Desbordes-Valmore* par Drolling); il n'y en a pas d'indifférentes, car l'habileté ou le génie, lorsqu'ils s'adressent au visage, savent, à des degrés divers et par delà les années ou les siècles, rendre présents des personnages dont les idées ont transformé les visages, et établir un courant de pensée entre les portraiturés et celui qui les regarde, pour peu qu'il ait assez de sensibilité pour savoir les interroger comme des êtres vivants. Mais le plus vivant des portraits ici présents, c'est celui

que Girodet de Roussy Trioson nous a transmis de De Seze. Et une fois de plus se révèle vrai tout ce qu'Aragon, voici plus de 5 ans, nous disait de l'effort de ce peintre, dans un article que publia *Europe* et qui fut si mal accueilli par ceux-là mêmes qui auraient pu le mieux l'entendre. Le révolutionnaire Girodet, peignant sous la Restauration De Seze, avocat de Louis XVI, quelle rencontre! La recherche cruelle des traits fatigués et des pensées du modèle s'allie comme à un sentiment de pitié ou mieux d'intérêt qui lie l'artiste, homme de conceptions profondes, à cet autre homme, honoré et simple dans sa lassitude sévère. Il y aurait à gagner à étudier ce portrait en le comparant au Bertin de Ingres, du Louvre. Sur tous les plans de l'art, ils sont égaux. Ce qui les différencie, c'est l'attitude du peintre vis-à-vis du modèle. Admiration, accord complet de Ingres avec Bertin; attitude critique de Girodet, portant à De Seze toute la pénétration de l'attention clinique et utilisant pour servir l'implacable de ses découvertes une gamme de tons francs, enserrés dans une forme aux contours nets et comme tranchés qui ne laisse aucun échappatoire possible à l'évasion et ramène la pensée de façon constante vers les conclusions que l'artiste a su tirer de l'analyse du modèle. Mais c'est peut-être trop fort, trop clair, trop *insupportable*, car les visiteurs ne s'arrêtent pas longtemps devant ce tableau qui domine tout, et laisse l'impression de l'incision comme au scalpel. C'est peut-être trop grand, tout simplement... Leçon immense pour qui sait l'entendre, et qui met l'art au service de l'utile. Elle doit aider les artistes. Elle peut aider les critiques, qui auraient intérêt à faire la visite avec les premiers, car il y a toujours quelques idées utiles à glaner en écoutant les artistes parler de leur métier, parce qu'enfin ce sont eux qui créent les œuvres dont nous parlons...

Charles LE MARCHEIX.

avez-vous lu

SUR LA CULTURE ET SUR L'ART

par Georges Dimitrov

« Quelle riche substance dans ce petit livre où nous découvrons, à chaque page, sur tous les sujets qui forment la trame de nos méditations quotidiennes, la pensée ardente, toujours tournée vers l'avenir et toujours imprégnée d'humanisme, de Dimitrov !... Les problèmes qu'aborde Dimitrov se posent déjà chez nous. Nos intellectuels en particulier doivent y réfléchir. »

(Jean FREVILLE, L'Humanité.)

EDITIONS DE LA NOUVELLE CRITIQUE ..... 130 fr.

LE « JOUKOVSKI » DE POUDOVKINE

LE Studio 43 a présenté au début de janvier l'un des derniers films de Poudovkine, *Joukovski*, dont nous avions pu voir quelques séquences lors de la venue de son réalisateur à Paris.

Poudovkine a eu le grand mérite de réaliser la biographie cinématographique du savant russe qui peut être considéré comme l'un des fondateurs de l'aérodynamique et, par là, comme l'un des plus grands pionniers de l'aviation. Le nom de ce savant, s'il est connu et respecté en France par tous les spécialistes, est à peu près ignoré du grand public. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire certaines critiques de la presse bourgeoise, dont les auteurs, ignorant le nom de Joukovski, sont allés puiser leurs informations dans le *Larousse*, où ils n'ont d'ailleurs trouvé sous ce nom qu'un poète russe! Il n'est pas dans mon intention de reprocher à un critique de l'écran d'ignorer le nom d'un aérodynamicien, fut-il parmi les plus grands; mais prendre son ignorance à témoin pour affirmer que Joukovski relève plus ou moins du « mythe », c'est de la prétention ou de la mauvaise foi.

On l'a déjà noté, la bourgeoisie française manifeste une nette tendance à nier systématiquement la priorité d'un certain nombre de découvertes russes. Elle reconnaissait cette priorité il y a cinquante ans, elle la nie aujourd'hui. Pierre Daix l'a montré dans les *Lettres Françaises* (1), sur l'exemple de la découverte de la T.S.F. par Popov. Versons au dossier une autre pièce, aujourd'hui aussi mal connue.

M. Larousse, à qui nos critiques ont souvent recours ces temps derniers, nous apprend que Thomas Edison, entre autres inventions, est le père de la lampe à incandescence. Et pourtant... Le 14 octobre 1872, Alexandre Nicolaievitch Lodyguine sollicite un privilège pour la lampe à incandescence inventée par lui. Le 23 juillet le privilège lui est accordé pour *« un procédé et des appareils d'éclairage électrique à bon marché »*. Les *Nouvelles du Sénat*, organe du gouvernement, et le *Code des privilèges russes* de 1874 reproduisent le texte de ce privilège. L'année suivante deux réverbères à lampes à incandescence sont installés rue d'Odessa à Petersbourg et Lodyguine présente à l'Institut Technologique de Petersbourg différents modèles de lampes destinés à *« l'éclairage des chambres, des cages d'escaliers et des rues, aux signaux de chemins de fer, aux travaux éxécutés sous l'eau, aux mines de houille et aux poudreries »*.

(1) Pierre Daix, *Les Lettres Françaises*, n° 498, 7 janvier 1954.

La même année, les lampes de Lodyguine éclairent à Petersbourg, la rade Galernaïa, les magasins de la rue Morskaïa et les travaux sous-marins au chantier de construction du pont Liteiny, sur la Neva. En 1874, l'Académie des Sciences de Russie décerne à Lodyguine le prix Lomonossov pour une invention « *permettant de révolutionner l'important domaine de l'éclairage* ».

Et lorsqu'en 1879, aux Etats-Unis, Thomas Edison et sa société la « General Electric » attaquent la « Beacon Vacuum Pump and Electric Company », qui produisait des lampes semblables à celles pour lesquelles il avait pris un brevet la même année, le tribunal déboute Edison de sa demande, nommant le véritable inventeur de la lampe à incandescence : Lodyguine.

Par la suite Lodyguine créa les premières lampes à filament de métal, utilisant l'osmium, l'iridium, le wolfram, le molybdène — c'est-à-dire les métaux aujourd'hui couramment employés pour la fabrication des lampes.

Aussi bien, en 1881, la revue électrotechnique française *La Lumière Electrique* écrivait, répondant aux tentatives d'attribuer le mérite de l'invention à Edison: « *Et Lodyguine? Et ses lampes? Pourquoi ne pas dire tout de suite que la lumière du soleil a été inventée, elle aussi, en Amérique* » (numéro 14, page 1254). Et le catalogue de l'Exposition Universelle de Paris, en 1900, précisait que ce fut essentiellement la réception par Edison de modèles de lampes de Lodyguine (transmises par un certain Khotinski) qui le détermina à poursuivre ses propres recherches.

Si, par ailleurs, Lodyguine fut aidé par des savants russes d'avant-garde — parmi lesquels il faut citer P.N. Yablotchkov, créateur de la « bougie électrique » (éclairage à l'arc), qui se répandit dans tous les pays sous le nom significatif de « *lumière russe* », — il ne fut soutenu ni par les industriels locaux, ni par le gouvernement tzariste.

Mais le *Larousse* aujourd'hui a oublié A.N. Lodyguine...

Il n'est donc pas inutile de donner ici un très bref aperçu de l'œuvre scientifique de Joukovski, dont les développements théoriques et les applications pratiques furent déterminants dans les progrès si rapides de l'aviation.

Le problème du vol des oiseaux, celui de la conquête de l'air par l'homme ont passionné toutes les générations depuis l'antiquité. Passons sur les nombreuses tentatives effectuées sans succès au cours des siècles, pour arriver à l'époque contemporaine. A la fin du siècle dernier et au début du nôtre, plusieurs tentatives de vol hardies eurent lieu dans différents pays (Poudovkine retrace celle de Mojaïsky, en Russie, en 1882) avec des engins « plus lourds que l'air », pilotés par d'audacieux pionniers et conçus suivant des méthodes plus ou moins empiriques tirées de la théorie et des expériences d'hydrodynamique. Parallèlement, les théoriciens s'attaquaient au difficile problème du vol des oiseaux et de la sus-

tentation d'une aile. C'est Nicolas Joukovski, professeur de mécanique à l'Université de Moscou, qui fit faire un bond décisif à la théorie, en expliquant rationnellement l'origine de la force portante d'une aile dans un courant d'air, en donnant une expression mathématique à la fois générale et simple de la grandeur de cette force, en créant une méthode mathématique pour déterminer une famille de profils d'aile appelés d'ailleurs dans le monde entier « profils Joukovski ». Toutes les autres familles de profils utilisés par la suite relèvent en fait de la même méthode de calcul, mise au point et utilisée pour la première fois par le savant russe. Il vérifia ses hypothèses théoriques par des expériences de laboratoire, en créant en 1906 une des premières souffleries à aspiration (dite « de type Eiffel ») trois ans avant celle qu'Eiffel installa au Champ-de-Mars à Paris. Quelques années plus tard, Joukovski, s'attaquait au problème des hélices propulsives, auxquelles les lois mises en évidence pour les profils d'ailes pouvaient s'appliquer en regardant un élément de pale d'hélice comme une portion d'aile d'avion. Par la suite, les théories de Joukovski furent développées par de nombreux et éminents aérodynamiciens du monde entier. Elles servirent de base au calcul des différentes parties d'un avion et, plus récemment, des centaines de petites ailettes dont sont constituées les turbo-machines modernes.

Ces quelques considérations, avec lesquelles je ne pense pas avoir entraîné le lecteur trop loin dans un domaine bien spécialisé, donnent une idée de l'extraordinaire fécondité de l'œuvre scientifique de Joukovski. Dans la préface à la première édition française du cours professé par Joukovski à l'Ecole Impériale Technique de Moscou (publiée en 1916 à Paris chez Gauthier-Villars, prenez note, messieurs les honorables critiques des journaux bourgeois), S. Drzewiecki écrit : « *Dans l'œuvre que je suis heureux de présenter aujourd'hui, on reconnaîtra facilement la tendance de l'auteur de faire sortir l'enseignement de l'aérodynamique actuelle du champ restreint d'un empirisme exclusif dans lequel elle se trouvait encore confinée jusqu'ici pour lui assigner un domaine plus vaste et plus scientifique, en soumettant les résultats des observations et des expériences à l'analyse rigoureuse des méthodes appliquées déjà en hydrodynamique, en groupant et généralisant les déductions théoriques pour en tirer des lois générales, en trouvant des méthodes de calcul permettant l'application facile de ces lois à tous les cas qui pourraient se trouver dans la pratique; cela permettrait de déterminer, par avance, et à coup sûr, les applications les plus avantageuses de ces lois pour la pratique et de trouver les meilleures formes à adopter, les meilleures dispositions à donner aux différentes parties des appareils utilisés par l'aviation* ».

C'est ce travail d'élaboration scientifique que Poudovkine a entrepris de montrer dans son film. Il faut reconnaître qu'il s'attaquait à un problème difficile pour le cinéma. Je pense pour ma part, qu'il a fort bien

réussi. Son film est plein d'enseignements pour les chercheurs et les ingénieurs travaillant, les uns à la découverte des lois qui régissent les phénomènes, les autres à la mise au point de machines qui permettent à l'homme d'utiliser à son avantage ces phénomènes. Un exemple est donné par ce Joukovski qui vit sur l'écran, un Joukovski tout à la fois observateur, réfléchi et passionné, enthousiaste et persévérant. Nous le voyons attentif à des faits d'expérience au premier abord insignifiants. Nous le voyons confronter ces faits, les relier les uns aux autres, les fondre en une synthèse concrétisée par un théorème, vérifié depuis par ses innombrables applications. Je pense en particulier à cette scène où Joukovski montre à ses élèves dans le laboratoire de Koutchino diverses expériences fort simples sur des feuilles de papier ou des ailes en carton. Bien sûr, le rythme du cinéma ne correspond pas au rythme du travail scientifique, mais Poudovkine a su fort bien éviter une telle confusion, qui aurait donné au spectateur l'impression que les grandes théories scientifiques sont dues à des coups de génie bien servis par le hasard.

Les exemples mêmes choisis par Poudovkine pour faire saisir au spectateur le contenu même de l'aérodynamique et des questions étudiées dans ce domaine par Joukovski sont très remarquables. Ils sont relativement très simples pour une matière complexe à exposer, sans que cette simplicité aboutisse à une simplification pour le besoin de l'exposé, comme c'est souvent le cas pour des films ou des livres dits « de vulgarisation ». Sans doute, malgré cette relative simplicité et la clarté de l'exposition, il est certainement difficile pour un profane de comprendre à première vue, à la cadence des images de cinéma, toutes les explications que Poudovkine met dans la bouche de Joukovski. En U.R.S.S., ces questions sont plus accessibles au grand public, mieux préparé que chez nous par un plus grand développement de l'aviation populaire, disparue presque complètement en France par manque de crédits. Cet écueil n'est cependant pas une raison pour ne pas apprécier le film à sa juste valeur, car le spectateur, quel qu'il soit et peut-être justement s'il n'est pas versé dans la matière, ne peut que sentir l'aspect véritablement bouleversant de cette lutte entre l'homme et la nature qui ne laisse pas facilement percer un de ses mystères les plus complexes.

Aussi bien ce film, que certains pourraient croire à tort réservé à des spécialistes, contient-il un message profondément humain et non pas seulement un message scientifique. Tout au long du film, en effet, Joukovski apparaît lié par tous les fils qui relient un savant à la société dans laquelle il vit. « Conte de fées », selon le journal *Arts*, l'atmosphère dont Poudovkine aurait entouré son *Joukovski*... En réalité, ce sur quoi Poudovkine insiste, ce sont, tout au contraire, toutes les contingences de la société tsariste d'avant 1914 auxquelles se voit soumis le savant. Et cette atmosphère de « conte de fées », on la trouverait bien plutôt dans les rares biographies cinématographiques réalisées en France sur des savants français, qu'on nous présente coupés de leur époque et du milieu social.

Que les crédits aient manqué aux savants sous le régime tsariste pour pousser leurs recherches, il n'y a pas là de quoi étonner les Français de 1954, qui voient leur Université croupir dans une misère indigne de notre pays et de notre peuple. Que Joukovski soit obligé d'accepter l'aide matérielle d'un Riabouchinsky, capitaliste influent, qui veut publier sous son propre nom les travaux de Joukovski, il n'y a pas là de quoi étonner un bon nombre de chercheurs ou d'ingénieurs de notre pays, dont les brevets sont pris au nom et à l'avantage de Sociétés qui les traitent comme des salariés. Que Joukovski s'étonne d'abord, s'indigne ensuite de ce que les fonctionnaires et les officiers du tsar, et le tsar lui-même, refusent de construire des avions russes et préfèrent acheter des avions étrangers, il n'y a pas de quoi, depuis longtemps, étonner les ingénieurs de l'Aéronautique Française qui voient notre armée équipée d'avions de fabrication ou de conception étrangère et notre flotte civile aérienne ne compter, sur 214 appareils en service, que 25 avions français (et encore ceux-ci sont-ils munis de moteurs étrangers!).

De ce point de vue, il y a là un parallélisme frappant, à 40 ans d'intervalle, entre la situation de notre aéronautique et celle de l'aviation russe d'avant 1914, telle que l'a dépeinte Poudovkine d'une manière si sobre et si saisissante. En quoi pourraient bien différer les réflexions amères de ces deux ouvriers russes lors d'une inspection de leur atelier de prototype d'avion par des autorités tsaristes empressées de servir l'étranger, de celles que suggèrent à nos ouvriers dans nos usines d'aviation les visites fréquentes d'autorités américaines, anglaises, ou allemandes (Heinckel, Messerschmidt, etc...)? Comment, dans ces conditions, s'étonner qu'un Joukovski ait accueilli avec confiance et enthousiasme la révolution de 1917 et la naissance de la jeune République des Soviets, qui le saluait par la bouche même de Lénine dans un décret publié à l'occasion du jubilé organisé pour les 50 ans d'activité scientifique du grand savant (1)?

Joukovski allait pouvoir alors réorganiser toute l'activité aéronautique de son pays, suivant un plan qu'il avait mis au point avec ses meilleurs disciples. Même si la mort l'a frappé peu après (1921), ses espoirs n'auront pas été vains. L'imposante flotte aérienne soviétique, sur un défilé de laquelle Poudovkine termine son film, est là pour le prouver. Dotée des appareils les plus modernes, elle est militairement redoutée et contribue, comme la possession par l'U.R.S.S. de la bombe H, à retenir le bras des aventuriers. Elle assure la défense, la protection de l'U.R.S.S.; sur le plan civil elle rend des services éminents tant aux transports qu'à l'industrie, l'agriculture, la santé publique: elle est un moyen d'accélérer le développement des territoires les plus reculés de l'Union soviétique; elle assure une partie des liaisons avec la Chine et les autres pays amis. Elle parti-

(1) Voir le texte de ce décret, dans ce numéro de *la Nouvelle Critique*, page 48.

cipe donc grandement au prodigieux essor économique du premier Etat socialiste. Elle est prête, le jour venu, à favoriser les relations économiques et culturelles avec tous les pays.

Mais il faut ici lever une équivoque, qui pourrait venir à l'esprit du lecteur. Equivoque que débusque précisément un critique soviétique, A.-I. Bourov, dans un article intitulé « *Du caractère spécifique du contenu et de la forme dans l'art* », publié par la revue *Questions de Philosophie* (n° 5, 1953). S'en prenant à « *la tendance de certains intellectuels soviétiques à considérer les questions de la production et de la technique, les questions des sciences naturelles comme se suffisant à elles-mêmes dans l'art et non comme subordonnées à l'objectif de représenter avec profondeur et sous tous leurs aspects les caractères humains* », Bourov prend l'exemple d'une erreur d'appréciation analogue de la critique cinématographique : « *Certains cinéastes ont qualifié de « nouveau genre scientifico-artistique » des films comme* L'Académicien Pavlov, Mitchourine *et d'autres sous prétexte que ces films révèlent le mécanisme des recherches scientifiques de tel ou tel savant et ne peuvent pas, par conséquent, être de « simples films artistiques ». Ces camarades ne comprennent pas que les films de ce genre doivent avoir l'ambition de montrer et réussir à montrer le type de l'homme soviétique, du savant-citoyen, du savant novateur, du révolutionnaire de la science. C'est justement en cela que réside l'importance éducative immense de ces films pour tous les hommes soviétiques, pour les représentants de n'importe quelle profession, car dans toutes les professions on peut et on doit être un novateur, un révolutionnaire, un patriote. On comprend que, pour atteindre cet objectif, les auteurs de films semblables doivent montrer des hommes remarquables dans leur travail et révéler l'essence de leur exploit scientifique. Mais choisir un thème ne signifie pas créer un genre. Ou bien alors les films consacrés à Moussorgsky et à Glinka ne sont pas de « simples films artistiques », mais disons, des « films de critique et d'histoire de l'art »,* les Mineurs du Donetz *un film « productivo-artistique », etc... En somme, autant de professions, autant de genres!... »*

C'est un fait. *Joukovski* n'est pas un « film scientifique » (au sens où on l'entend d'habitude), une suite d'expériences et de démonstrations abstraites. Poudovkine a voulu animer un Joukovski vivant, effectivement savant-citoyen, révolutionnaire de la science, patriote. Lors de son dernier séjour à Paris, dans une conférence de presse, Poudovkine disait, parlant des films soviétiques qui ont récemment porté à l'écran la figure de grands savants : « *Dovjenko, pour son* Mitchourine, *avait les arbres, les fleurs, toute la nature; quoi de plus photogénique? Rochal, pour son* Pavlov, *avait des animaux. Et moi, pour* Joukovski... » — et ses mains traçaient dans l'air des équations et des racines cubiques. Sans doute le

sujet qu'il avait choisi était-il, particulièrement difficile, mais c'est justement parce qu'il ne s'est pas contenté d'équations et de racines, parce qu'il a fait vivre un homme, un homme exemplaire, parce qu'il a su insuffler à son film l'amour de son pays et aussi l'amour de la science novatrice, qu'il a fait une œuvre attachante, humaine.

Nous avons de nombreux réalisateurs de grand talent en France. N'est-ce pas à l'exemple de la réussite du *Joukovski* de Poudovkine qu'ils peuvent illustrer la vie et l'œuvre de nos si nombreux grands hommes de science et de culture? A n'en pas douter, de tels films, par leur contenu national et populaire, s'attireraient une audience innombrable, en France et aussi à l'étranger, auprès des autres peuples.

Bernard BLOC.

VISAGES DU MODE DE VIE AMÉRICAIN

« Le petit fugitif » et « La ménagerie de verre »

DEUX films américains projetés récemment à Paris nous ont permis d'entrevoir un aspect du vrai visage de la vie aux Etats-Unis, celui des quartiers pauvres et des milieux modestes des grandes villes ou des banlieues populaires, que la production courante de Hollywood s'emploie à dénaturer sous ses mythes ou à cacher sous ses décors.

L'un, Le petit fugitif, *est une sorte de documentaire réalisé par trois journalistes-photographes, Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin, et produit par une des rares compagnies indépendantes du cinéma de New-York. L'autre,* La ménagerie de verre, *est l'adaptation à l'écran par Irwing Rapper d'une pièce de théâtre de Tennessee Williams.*

Le petit fugitif, *qui a remporté l'un des cinq grands prix du dernier Festival de Venise, est l'histoire toute simple, prise sur le vif dans la grande banlieue new-yorkaise, d'un petit garçon de sept ans, Joey, à qui une mauvaise plaisanterie de ses camarades plus âgés a fait croire qu'il a tué son frère. Il s'enfuit de chez lui, en l'absence de sa mère, et passe près de deux jours, seul, au parc d'attractions et sur la plage de Coney Island.*

Par son sujet presque sans intrigue, par son interprétation sans vedettes, par l'utilisation des décors naturels, ce film, réalisé avec des moyens financiers modestes, est la négation de tout ce qu'Hollywood produit à grand

renfort de scénaristes à la chaîne, de jeunes premiers pour tous les goûts, de pin-ups de tout volume, de gangsters sympathiques, de flics intelligents, de carton-pâte à toutes les sauces du technicolor, et de dollars dépensés pour produire des dollars.

Ici, nous voyons tout au long du film un petit bonhomme pataud, ce Joey (magnifiquement interprété par Rischie Andrusco), émouvant comme un caneton de dessin animé, arrogant comme un « kid » déguisé en cow-boy, qui poursuit avec application, avec sérieux, la réalisation inespérée de ses désirs d'enfant au cours de ces courtes, mais extraordinaires « vacances » que le hasard lui a données pendant trente-six heures.

Bien que la foule new-yorkaise de Coney Island ne soit pas ici décrite pour elle-même, comme l'était celle de Rome sur la plage d'Ostie dans le film de Luciano Emmer Dimanche d'Août, *et bien que ce monde des « grands » soit toujours vu avec les yeux du gosse doublés parfois du regard critique des reporters-réalisateurs, cette incursion inhabituelle dans la foule populaire nous apprend plus sur le « mode de vie américain » que tous les grands films de Hollywood. Voici la grande banlieue aux rues jonchées de papiers sales qu'emporte le vent, la plage où l'on se dispute chaque mètre carré de sable, des centaines de gens, petits employés ou dactylos qui ne ressemblent ni à Tyrone Power ni à Rita Hayworth, les enfants noirs qui pataugent dans les flaques, les mille nuances du mauvais goût sur les robes de confection ou les chemises bariolées dans le même style que les affiches criardes, l'impression de fatigue de tous, et l'absence de joie véritable, de sentiment de détente heureuse sur les visages préoccupés ou mornes, tandis que les panneaux-réclame ordonnent :* « Souriez! Votre sourire vaut un million! »

Quel document social aussi que ce groupe de gosses qui jouent dans les terrains vagues de Brooklyn, qui absorbent gravement leur ration de crimes dans leurs journaux illustrés, et qui, lorsqu'ils jouent, se donnent naturellement des airs de gangsters, et tout naturellement imaginent de simuler un vrai crime avec mimique de cinéma et jus de tomate étalé sur le pull-over pour faire le sang! Et cette moue méprisante des plus grands, singeant les « durs » pour impressionner les plus jeunes. Et ce petit Joey, à peine sorti de la plus tendre enfance, qui ne veut à aucun prix quitter son revolver, cette arme devenue, symboliquement du moins, l'instrument normal de ses rapports avec la réalité extérieure, l'affirmation de son existence et de sa supériorité sur le monde brutal, merveilleux et terrible qui l'entoure. Brimé par ses camarades plus âgés, voilà ce petit bonhomme qui rouspète « parce qu'on ne lui donne pas sa chance » — *il a déjà le vocabulaire des garçons apprentis-gangsters, des secrétaires platinées en quête du milliardaire, de tous ceux qui, au cinéma, dans les journaux, autour de lui, ne pensent qu'à « réussir », qu'à être le plus fort, le plus riche, et qui se préparent, toute leur vie parfois, à saisir cette occasion, cette « chance » que Dieu, le hasard, des relations ou une première mal-*

honnêteté pourront leur offrir et dont il faudra profiter à n'importe quel prix.

Après la mise en scène de la mort du grand frère, les autres gosses parlent tout naturellement à Joey de la chaise électrique qui l'attend, et pour que l'aventure commencée comme un drame de journal se termine comme un film policier, ils proposent à Joey de lui accorder un sursis de deux heures avant d'avertir la police, « pour lui donner sa chance » *disent-ils eux aussi. Il est, certes, évident que les réalisateurs du film n'ont vu dans cette histoire de crime simulé qu'un alibi pour amener la caméra à suivre le petit Joey dans ce Luna-Park populaire et pour étudier comment se comporte un enfant qui peut, pour une fois dans sa vie, aller sur tous les manèges et autant qu'il veut. Mais, dans la mesure où les réactions du gosse sont exposées avec honnêteté, elles mettent surtout en relief sa terrible solitude au sein de cette fourmilière. On est frappé par la gravité, par le sérieux du petit bonhomme : rien d'enfantin dans sa joie, mais une sorte d'application désespérée à s'affirmer, à se prouver à lui-même qu'il est capable de surmonter son infériorité au base-ball ou au tir. Et lorsqu'il n'a plus d'argent, c'est avec la même obstination qu'il ramassera les bouteilles vides de Coca-Cola pour les revendre, pour satisfaire à tout prix son désir de monter sur les poneys. Si bien que ce petit Joey poupin, si émouvant par son naturel, devient en même temps inquiétant par ce type d'homme qu'il préfigure inconsciemment, par tout ce que la société américaine a déjà semé en lui d'inhumain, de barbare. Si bien qu'il porte, et le film avec lui, témoignage de la profonde, de l'implacable* cruauté *de cette société.*

Sans doute toutes ces observations ne constituent-elles que l'arrière-plan du film, et l'ironie amère de la caméra ne va-t-elle jamais jusqu'à la satire. (Mais pouvait-il en être autrement à l'époque du MacCarthysme et du déchaînement de toutes les censures?) Il n'en reste pas moins que ce film honnête se trouve être sur bien des plans plus qu'un simple documentaire naturaliste sur la foule des banlieues new-yorkaises des dimanches d'été. Par sa négation délibérée de tous les poncifs de Hollywood, par cette sorte de volonté de montrer l'envers du décor de la propagande officielle, par une certaine façon de déshabiller les mythes sacrés d'une société, l'accent de vérité du film est souvent bien proche de la dénonciation. Le petit fugitif, *s'il témoigne de la vitalité d'une veine documentaire dans le cinéma américain, témoigne aussi d'un courage sympathique à notre époque et d'une foi réelle dans la mission du cinéma.*

A sa façon aussi, La ménagerie de verre *nous apporte une vision inhabituelle de la vie dans la « libre Amérique ». Dans le film, comme dans la pièce, l'histoire se déroule surtout dans le pauvre appartement d'une grande ville, où l'on accède par ces tristes escaliers de fer qui tapissent de leurs toiles d'araignées le derrière de ces grands immeubles sans style*

dont Hollywood ne se hasarde à nous montrer, et assez peu souvent, que la façade.

Avec Amanda, la mère, abandonnée voilà seize ans par son mari, vivent son fils Tom, qui subvient aux besoins de la famille en travaillant comme manutentionnaire dans une fabrique de chaussures, et sa sœur Laura, boiteuse, grande jeune fille rendue timide et craintive par son infirmité, et qui se réfugie dans un amour enfantin pour une collection d'animaux de verre, sa « ménagerie », ou dans la rêverie que lui procurent ses disques favoris.

La mère, aigrie depuis son abandon, vit entre deux rêves : l'évocation d'une jeunesse qui fut, dit-elle, brillante et aisée, et le désir de marier sa fille. Le fils Tom, excédé par cette vie misérable et sans issue qu'il traîne entre l'amour tyrannique de sa mère, la résignation de sa sœur et le travail dépourvu d'intérêt qu'il fait à l'usine pour un salaire de 150 dollars par mois, n'a qu'une idée en tête : partir, comme l'a fait son père autrefois, fuir cet appartement sans soleil, ce travail sans avenir, s'engager dans la marine marchande et parcourir le monde.

Le drame familial va se produire lorsque, harcelé par sa mère pour qu'il trouve un « prétendant » à sa sœur, Tom invite à la maison un copain de travail : Jim, sympathique et beau parleur. La mère se met en quatre pour le recevoir, s'ingénie à ménager l'indispensable tête-à-tête de Jim avec Laura. Malgré la timidité maladive de la jeune fille, Jim parvient à la mettre à son aise, bavarde tendrement avec elle, l'invite même à danser... mais la prévient honnêtement qu'il est déjà fiancé. La déception tourne chez la mère à la rage et au désespoir. Elle affecte beaucoup moins Laura, qui accepte cet épisode comme un beau rêve éphémère. Quant à Tom, cet échec le décidera à partir, à laisser dans leur petit appartement triste sa mère plus aigrie et sa sœur plus résignée qu'avant à sa solitude.

Ainsi, dans cette modeste famille américaine, aucun des trois protagonistes ne trouve dans la vie qui lui est faite une raison normale de vivre. La mère, comme la fille, se nourrit d'un espoir qui n'est qu'une illusion, un ersatz de bonheur. Dans cette famille pourtant unie par une tendresse réelle, chacun est en réalité seul en face de sa solitude, sans aucun lien social qui l'aide à en sortir.

Naturellement, Tennessee Williams n'a pas présenté si crûment l'isolement tragique de ces personnages de la petite bourgeoisie déclassée qui se chiffrent par millions aux Etats-Unis. Il a mis dans son jeu ces alibis de taille que sont l'infirmité de Laura, la personnalité envahissante de la mère, ou la délicatesse de Jim. Mais toutes sortes de petites observations psychologiques ou sociales que l'auteur utilise pour situer ses personnages parlent souvent plus fort que les conventions dramatiques.

C'est ainsi que les réflexions sentencieuses que la mère déverse à tout propos sur ses enfants, et qui irritent si fort Tom (comme la formule de chaque matin : « Debout et souris! », ou bien : « Essaie et tu réussiras », « Ne te laisse jamais intimider par personne »...) ne sont pas seulement les

rabâchages d'une mère maladroite, mais aussi l'expression de cette gigantesque propagande par slogans qui tient lieu de morale à des dizaines de millions de citoyens américains. Ces formules mécaniques, passe-partout, débitées à la chaîne, répandues à des milliards d'exemplaires comme les « comics » ou les bouteilles de Coca-Cola, reprises par toutes les sectes religieuses, diffusées à l'école, dans les journaux et dans les entreprises comme le fin du fin de la technique « efficiente » qui permettra de devenir le bras droit ou la petite amie du patron, comme le rite quotidien qui ouvrira à ses fidèles les portes du temple du dieu dollar, voilà tout ce qu'offre la société, la tradition, l'éducation américaines, en fait de soutien moral et de conscience collective : la justification de la grande loi de la jungle qui préside au régime de la « libre entreprise ». On comprend que les nerfs sensibles de la fragile Laura n'aient pu résister à une telle absence de chaleur humaine, à un tel mépris général pour les faibles, et qu'elle ait abandonné ses cours de dactylographie le jour même de son examen, parce qu'à l'école les autres élèves l'ont accueillie avec irritation, sans la moindre pitié pour son infirmité, parce que la surveillante lui a reproché son retard avec les seuls mots qui tapissent les salles de cours : « Le temps n'attend personne », « L'exactitude est la politesse des rois », *etc.*

Le milieu dans lequel vivent ces Américains modestes, nous n'apprenons pas seulement à le connaître par ce que le film a ajouté à la pièce : cette ruelle sans horizon, ce dancing triste qui s'appelle « Le Paradis », la chaîne mécanique de la fabrique, les jeunes filles-automates derrière leurs machines à écrire. Il se montre aussi à nous dans la partie dramatique et psychologique de la pièce : jusque dans l'évocation de son passé qu'elle embellit, la mère exprime son bonheur par des chiffres : « Mes dix-sept soupirants... mes vingt-trois invitations à la valse ce soir-là... » *et son rêve prend spontanément la forme de cette « presse du cœur » qui remplit la revue familiale dont elle place des abonnements pour joindre les deux bouts. Nous voyons Tom parler ainsi de son travail :* « Pour 150 dollars par mois, j'ai renoncé à tout ce que j'avais rêvé d'être. » *Il a même ce mot terrible :* « Mon travail... cette maladie. » *Dans une scène de colère, nous le voyons, exaspéré, parodier sarcastiquement les films d'aventures policières, les histoires de crimes dont son enfance et sa jeunesse ont été abreuvées :* « J'ai des envies de devenir tueur à gages, *dit-il à sa mère,* de mener une double vie, et un jour de faire sauter la maison! » *Bien sûr, il ne croit pas à ce qu'il dit, mais il ne trouve que ce moyen d'exprimer sa révolte, son dégoût pour l'existence qu'il mène. Combien d'autres, à sa place, ne se seraient pas contenté de ces paroles! Nous sentons tout le poids de cette tentation permanente de l'aventure violente que la société offre à tous ceux qui n'ont pas réussi à décrocher leur « chance ».*

Le film nous offre aussi le remède officiel pour sortir de cet isolement et de cette misère : c'est Jim, l'ami de Tom, qui représente le parfait américain « moyen ». Il applique à la lettre la maxime : « Souriez! »; il suit des cours d'éloquence; il est sûr de lui, car il sait flatter les gens.

Son slogan préféré, c'est : « Pense en patron et tu deviendras patron. » « Question de tête » *ajoute-t-il modestement... Mais ce bluffeur, cet arriviste fier d'avoir été invité au club de la direction ou d'avoir été remarqué par le contremaître, est aussi un brave type qui se révèle sensible et plein d'une extrême délicatesse envers Laura. Si bien que ce côté de son caractère, s'il permet à la pièce de « tenir debout », rend par contre le personnage invraisemblable et aussi peu naturel qu'un mannequin de haute-couture.*

Ainsi, ce qui nous frappe le plus dans ce « mode de vie américain » que l'observation naturaliste de La ménagerie de verre *ou du* Petit fugitif *nous fait entrevoir, c'est l'isolement tragique des individus : isolement du petit Joey si* naturellement *seul, si* sérieusement *seul dans la foule de Coney Island et, dans la pièce de Tennessee Williams, cet isolement de la famille de Tom, cette absence de vie collective dans l'immeuble comme cette absence de solidarité dans la fabrique de chaussures de Tom ou dans l'école de Laura.*

Sans doute le parti-pris naturaliste de l'auteur accentue ici le côté négatif de ses personnages, pour justifier la dernière réflexion du récitant : « Chacun vit d'espoir... L'espoir qui est la raison de vivre. » *Et cette morale de l'évasion rejoint celle des films roses de la propagande officielle de Hollywood, chargé de fournir un aliment aux rêves de ceux qui sont plongés dans l'enfer de la réalité américaine.*

Mais si La ménagerie de verre *conclut sur la fuite et non sur la lutte pour sortir de cette misère, il a du moins le mérite de nous montrer un aspect de cette misère matérielle et morale, de donner vie à des personnages simples et honnêtes, et de mettre par là davantage en relief le caractère inhumain de la gigantesque machine à isoler les individus, à broyer les volontés, à tarir les cœurs dont la production courante de Hollywood est un rouage essentiel.*

Armand MONJO.

UN LIVRE UTILE AUX CINÉ-CLUBS

500 pages qui seront fort utiles à ceux qui aiment le cinéma, principalement à ceux qui, dans les ciné-clubs et les organisations de culture populaire, défendent un cinéma de qualité et contribuent au développement de la culture cinématographique du public (1).

(1) *Regards neufs sur le Cinéma*, Collection Peuple et Culture, éd. du Seuil.

Ils y trouveront, en effet, presque tout ce dont peut avoir besoin, comme base, un animateur de ciné-club. Des textes judicieusement choisis de réalisateurs, de multiples renseignements sur les problèmes actuels esthétiques et économiques du cinéma, qui indiquent un élargissement certain du champ d'intérêt des ciné-clubs. Il semble que la tendance qui, si souvent, entache les efforts des mouvements dits de « culture populaire » et qui a parfois rendu stérile toute discussion et l'activité même de certains clubs (le décorticage des *plans*, les considérations abusives sur la valeur psychologique du *travelling* ou du champ en profondeur) fasse progressivement place à une conception plus juste de l'objet même des débats, ceux-ci devant porter davantage sur le contenu, sur le sens d'une œuvre et ne faire intervenir les considérations techniques qu'incidemment. Sans doute doit-on, dans cet esprit, faire quelques réserves sur certains articles — celui de Bounoure, entre autres, dont les considérations sur le mouvement cinématographique dans l'espace et le temps, par exemple, ne peuvent entraîner un débat que sur le plan technique uniquement, ce qui ne saurait, comme il le désire, « *servir clairement et efficacement la connaissance populaire du cinéma* »: ou celui de Bazin qui prône la lecture de Lautréamont avant la projection de *Vampyr* de Dreyer, pour laisser « *la salle sous le coup d'une émotion propre à lui faire prendre au sérieux la vieille et profonde mythologie des buveurs de sang* »... il s'agit, en somme, de créer une ambiance qui assoupisse le sens critique du spectateur, ce qui n'est pas précisément, semble-t-il, le but d'une « culture populaire » bien comprise.

Le lecteur trouvera également dans ce recueil des études sur la censure, des fiches filmographiques sur quelques-unes des œuvres-clefs du cinéma mondial, de multiples témoignages sur les ciné-clubs, et, en annexe, un certain nombre de documents fort utiles.

L'important est qu'une des préoccupations majeures qui se dégage de ces pages est le souci de défendre le cinéma français, de prôner un cinéma sain, de montrer les constantes de la tradition réaliste de notre cinéma.

A l'article de Jean Quéval, mise au point sur les causes de la crise actuelle du cinéma français (écrit avant les décrets Louvel sur le « double programme »), nous ferons un reproche principal : les professionnels et le public en sont absents. Il n'apparaît nullement que si, depuis les catastrophiques accords Blum-Byrnes, le cinéma français a continué de vivre, c'est uniquement grâce à l'action constante des professionnels du cinéma soutenus par le public. Qui pourrait cependant nier la part capitale prise dès 1947 dans la révision des accords Blum-Byrnes, l'adoption de la loi d'aide, la défense de Joinville par les Comités de Défense du Cinéma, l'union des professionnels et du public? Qui ne se souvient du défilé des acteurs et techniciens sur les Grands Boulevards? De même, les causes profondes, politiques, de l'envahissement des écrans français par le film américain, de la politique de co-

production, du projet de pool du cinéma « européen » — qui n'est pas évoqué — ne sont pas mises en lumière: la responsabilité entière de nos gouvernants, leur complicité n'est guère indiquée.

Il n'en reste pas moins qu'il se dégage de ce recueil la conviction de la valeur du cinéma français, de la nécessité de sa défense et de l'enrichissement de ses traditions. C'est la leçon des brefs extraits publiés au début de l'ouvrage.

« *Ces scènes veulent être et sont des tranches de vie... Et en ne traitant que des sujets qui puissent être vus de tous, elles dégagent une morale plus haute et plus significative que tant de navrantes historiettes faussement tragiques ou bêtement sentimentales...* », écrivait Louis Feuillade en 1911.

« [Il s'agit] *d'éveiller... le besoin latent de voir plus souvent de bon films... traitant de la société et de ses rapports avec les individus... Le documentaire social exige que l'on prenne position, car il met les points sur les i* ». (Jean Vigo, *Vers un cinéma social.*)

Et les témoignages de Chaplin — « *J'ai étudié l'homme, parce que, sans le connaître, je n'aurais rien pu faire dans mon métier* » (*Faire rire*, 1918) — d'Eisenstein, de Gremillon, de De Santis, de Poudovkine, parlant du formalisme et du réalisme — « *vous allez constamment vous contrôler vous-même en revenant sans cesse et sans cesse à l'observation de la vie, en comparant ce que vous avez créé à la vérité vivante des processus réels, en ayant constamment soin que vos pensées et vos buts coïncident avec ceux du peuple auquel vous consacrez vos forces créatrices...* » (*Cinéma d'aujourd'hui et de demain*, 1949), — de Zavattini — « *Je veux être, toujours et avant tout, un contemporain: et ceci parce que le cinéma n'arrive à une expression artistique, à un langage humain et social universel que s'il offre la signification des événements, des drames collectifs de son temps* » — tous ces témoignages sont des actes de confiance en un cinéma qui rejette *les Mythes de l'usine à rêves* dont Jacques Chevallier esquisse la silhouette, rappelant la tradition qui, de Max Linder et René Clair à Vigo, Renoir, Gremillon, Becker, Daquin, Le Chanois, Autant-Lara, est celle de notre cinéma.

Les mouvements de culture populaire, les ciné-clubs ont un grand rôle à jouer dans la défense du cinéma français: le contact qu'ils peuvent établir entre les créateurs et le public, l'enrichissement que ce contact apporte et aux spectateurs et aux créateurs, peuvent influer grandement sur l'avenir du cinéma français.

Regards neufs sur le Cinéma peut être dans les mains des animateurs des ciné-clubs, malgré quelques imperfections, une arme efficace pour la renaissance du cinéma français.

C. S.

« CHRISTOPHE COLOMB » AU MARIGNY ET MOLIÈRE A LA COMÉDIE FRANÇAISE

C'EST le metteur en scène allemand Max Reinhardt qui commanda *Christophe Colomb* à Paul Claudel. L'auteur voulut y vérifier ses théories sur le drame et la musique et écrivit sa pièce en 15 jours, du 24 juillet au 7 août 1930. Dans une conférence à l'Université de Yale, il dit : « *Dans ce drame, la musique... ce n'est plus seulement un simple résonateur, elle ne sert plus simplement de support à un chant, c'est un acteur véritable, une personne collective aux voix diverses, mais réunies par l'accord...* »

Le programme du Théâtre Marigny annonce une œuvre de Paul Claudel, ni un opéra, ni un drame, mais bien plutôt cet « oratorio intérieur » qu'admire M. Stanislas Fumet.

Le résultat de la collaboration Claudel-Darius Milhaud-J.-L. Barrault est un tout bien ordonné : danse, mime, projection cinématographique, chœurs, chant, musique, que « *l'ensemblier* » (c'est le titre que se donne Barrault) jette aux pieds du public qui avait pris au théâtre d'autres habitudes. C'est le théâtre « total », le théâtre complet, que Barrault oppose au théâtre partiel (psychologique ou bourgeois). Le côté inhabituel, expérimental de la représentation est, pour une grande part, à l'origine du succès commercial de *Christophe Colomb*.

L'idée de « théâtre total » exalte Jean-Louis Barrault. « *Le théâtre complet*, écrit-il, *utilise toute la palette de l'être humain.* » Qu'est-ce à dire ? « *Dans le théâtre complet, le pied de l'homme est utilisé par l'auteur au maximum, la main de l'homme, la poitrine de l'homme, ses abdominaux, son souffle, ses cris, sa voix, ses yeux, l'expression de son cou, les inflexions de sa colonne vertébrale, sa glotte, etc.* » Il y a là une définition de l'acteur complet beaucoup plus que du théâtre complet. Mais, d'autre part, le théâtre complet développe au maximum le caractère du « spectacle » que Baudelaire définissait comme « une coïncidence des arts ». Autour de l'homme-théâtre doit s'organiser l'hommage des autres arts (musique, cinéma, danse, chant, etc.), sans que jamais le cadre n'étouffe le tableau, ni le spectacle l'action dramatique.

Pour Jean-Louis Barrault, le théâtre complet s'adresse à tous les hommes, il est le vrai théâtre, la vraie tradition. De même que Vilar croit

que le théâtre est destiné à tous les hommes de toutes les classes et de tous les temps. La grande confusion qui domine l'esthétique théâtrale de Barrault lui interdit du coup de donner au contenu l'importance qu'il a en réalité. Sa réaction contre le théâtre psychologique bourgeois est une réaction contre la *forme de ce théâtre*, et non contre son contenu de classe. Il joue aussi bien Anouilh, Gide, Kafka et Montherlant que *Occupe-toi d'Amélie* ou *le Bossu* parce qu'il aime le style particulier du vaudeville ou du mélodrame. Et si, dans le manifeste de son « Petit Théâtre Marigny », Barrault se défend d'aller vers un avant-gardisme délibéré, dans les faits, une pratique systématique de l'art pour l'art, dont il croit curieusement se garder en multipliant les expériences de laboratoire, lui fait considérer comme de peu d'importance les idées affirmées par les œuvres qu'il choisit de représenter.

Est-ce à dire que, dans une société divisée en classes, le rapprochement, non pas l'union, mais l'alliance d'un public composé de différentes catégories sociales est impossible? Plekhanov montre comment les limites de ce rapprochement dépendent « *des rapports de ces classes entre elles, et également du degré du développement de chacune de ces classes au moment donné... Lorsque la bourgeoisie*, écrit-il, *luttait pour s'affranchir du joug de la noblesse et du haut-clergé... alors les idéologues avancés de la bourgeoisie étaient en même temps les idéologues avancés de « toute la nation à l'exception des privilégiés »... Les possibilités de rapprochement des hommes entre eux, que favorisaient les œuvres des artistes de la bourgeoisie, étaient alors très grandes.* »

Les possibilités d'union, de rapprochement qui occupent si fort Barrault, ne peuvent aujourd'hui s'organiser, au théâtre comme ailleurs, que sur la base du principe national, repris en main au XX^e^ siècle par la classe ouvrière. Considérer, comme il le fait, que le contenu idéologique de l'œuvre qu'il met en scène est sans importance, le sacrifier à la recherche d'un théâtre total dominé par l'expression et la « signification », c'est, sous prétexte d'« humanisation », se condamner à n'assembler que des spectateurs déjà unis par une idéologie de classe, celle de la bourgeoisie. Ceux-là franchissent le seuil du Marigny certains qu'ils n'y trouveront nulle attaque contre leur classe et, ce faisant, ils démontrent à J.-L. Barrault que le théâtre psychologique n'est pas tout le théâtre de la bourgeoisie, mais seulement un moment, une mode de ce théâtre.

Christophe Colomb est donc considéré par J.-L. Barrault comme un exemple de théâtre total, par Claudel comme le point d'application de ses théories sur le drame et la musique. (En fait, Darius Milhaud a composé une seconde partition, entièrement différente de la musique de l'opéra créé à Berlin en 1930. Le compositeur a voulu avant tout aider les mouvements scéniques. « *La musique*, écrit-il, *doit jouer le rôle d'une espèce de projecteur pour le rythme, comme le projecteur aide de son*

efficacité lumineuse l'éclairage du décor. » Nous voilà ramenés aux conceptions plus habituelles de la musique de scène. Elle n'est pas « acteur », comme le voudrait Claudel, pour son *Christophe Colomb* opéra. Elle accompagne, precede, soutient le dialogue. Elle s'ecoute.)

Un homme s'avance, un livre à la main. C'est l'Explicateur, le meneur de jeu. Il pose le livre sur un pupitre et entreprend d'en tourner les pages. Il lit « *Le livre de Christophe Colomb* ». Il lit. Il dit ce qu'il voit et nous voyons ce qu'il décrit.

L'Explicateur localise l'action : « *Une pauvre auberge à Vallodolid, Christophe Colomb. Il est vieux. Il est pauvre. Il va mourir bientôt. L'homme qui est avec lui et qui discute est l'aubergiste.* » Ou encore : « *La scene represente une salle du Palais du Roi d'Espagne.* » Ou encore : « *Christophe Colomb est revenu à Lisbonne. Ses affaires ne sont pas bonnes. Le voici à la Chambre de Commerce de Lisbonne où ses créanciers l'ont convoqué.* » L'Explicateur brosse donc le décor matériel de la suite de sketches qui composent la pièce.

Intégrés dans le chœur, un opposant et un défenseur de Christophe Colomb nous informent sur ce que pense l'opinion publique des entreprises et de la personnalité du navigateur. Le procédé employé est celui du « retour en arrière ». Au lever du rideau, Colomb est à la veille de sa mort. Il entre dans la postérité et les grands moments de sa vie seront autant de chapitres de son « Livre » que l'Explicateur commentera, autant de scènes que « l'ensemblier » illustrera.

Si les procédés d'exposition ont la simplicité d'une grande pièce de patronage, plus exactement d'une pièce pour le public des parvis médiévaux, le contenu est loin d'avoir la transparence du contenant.

Car l'Explicateur dont nous parlions plus haut, c'est le prophète qui lie constamment le présent et l'invisible. Christophe Colomb n'est plus « l'homme » qui croyait que la terre est ronde et vivait au temps des premières boussoles. Christophe Colomb, c'est d'abord le porte-Christ, « ce sont tous les hommes qui ont la vocation de l'autre monde ». Et l'Amérique, c'est l'image du royaume des Cieux. La volonté de Dieu appelle Christophe Colomb vers l'Ouest et, s'il a pu atteindre cette terre qui ne portera même pas son nom, c'est qu'une femme, la Reine Isabelle, l'a protégé devant l'Espagne. Colomb decouvrant l'Amerique doit prouver au public que l'Au-Delà existe et qu'on y peut aborder si, comme Christophe Colomb, on quitte sa patrie, sa mère, son père, si l'on ne demeure pas prisonnier de « *la terre qui se voit, se touche, se goûte physiquement* »...

Le R.P. Barjon, au cours d'un débat organisé par les intellectuels catholiques, s'écriait : « J'aime que l'on nous distraie ainsi comme de grands enfants. » Eh oui, c'est assez enfantin dans la volonté claudélienne de ne tenir aucun compte du réel, de mettre tout au crédit de la « providence ». Et parce que c'est enfantin, cela n'émeut jamais. Il y a pourtant

dans la scène 17, intitulée « Les Dieux barattent la mer », un moment assez significatif : sur la plage décorée de constructions fantastiques et à moitié écroulées, tous les démons de l'Amérique costumés à la manière des idoles mexicaines se sont réunis. Le grand découvreur, le « conquérant pacifique et désintéressé » va venir rétablir l'Ordre chez ces Sauvages. Sa mission sacrée l'autorise à exterminer les païens, et alors, sous la plume de Claudel, on sent frémir toutes les fureurs de l'Inquisition, on voit s'esquisser la justification du colonialisme « libérateur ». La conscience de Christophe Colomb s'apaise facilement; a-t-il payé ses créanciers avec des esclaves indiens, car il revenait de l'Ouest sans or? « *J'ai promis d'arracher le monde aux ténèbres, je n'ai pas promis de l'arracher à la souffrance* »!!!

Après quoi, avec l'alleluïa final, nous entrons au Paradis, avec Isabelle la Catholique qui, entourée d'anges tout de blanc vêtus, écoute d'interminables cantiques en latin...

En fait de théâtre « complet », c'est à une pièce « réservée » que nous venons d'assister, réservée aux croyants, émouvante pour les croyants, aussi éloignée que possible de ce qui peut unir un public, comme l'affirme Barrault. Une œuvre qui ne fait appel qu'à la foi du spectateur et qui, forte de cette complicité qui existe entre l'auteur et *un* public, peut se permettre de tourner volontairement le dos à tout ce qui fut la réalité du siècle de Colomb, une œuvre qui réussit à tout faire passer par le petit trou de l'aiguille du dogme religieux, voilà Christophe Colomb revu et corrigé par la hiérarchie apostolique et romaine.

Ainsi, le temps n'est plus où les sacrements étaient refusés aux comédiens. De nos jours, l'Eglise, cela va sans dire, attache une grande importance à de telles manifestations théâtrales. Seulement j'ai bien l'impression, en vérité, que ce sont les qualités du metteur en scène, la richesse et la variété du spectacle (je pense aux voix des choristes, à l'utilisation des projections cinématographiques, aux « tableaux » de la Cour d'Espagne) qui attirent la foule. Oui, c'est le *spectacle* ordonné autour des phrases claudéliennes, beaucoup plus que le contenu de l'œuvre et ses prolongements, ce sont les vedettes de la troupe qui attiraient ces collégiens de l'enseignement libre rencontrés en grand nombre un soir de représentation ordinaire. On aurait aimé les rencontrer à *Tartuffe*.

Les Comédiens français célébraient, le 15 janvier, le 332e anniversaire de la naissance de Molière. Pour la quatre-vingt-troisième fois (seulement) on jouait *L'Impromptu de Versailles*, et pour la neuf cent soixante-huitième fois *Georges Dandin*.

A l'entracte, M. Jean Yonnel, nouveau doyen, dans son costume du *Misanthrope*, entouré par toute la troupe réunie autour du buste de Molière, donna lecture d'un texte de M. Pierre Brisson et d'une page de

Louis Jouvet. Il y aurait beaucoup à dire sur ces deux morceaux. Je sais bien que nous n'avons plus rien de Molière, pas un signe manuscrit, pas une lettre, pas une seule page, et qu'il est tentant, au travers de l'œuvre et de la vie sentimentale de ce génie, de retrouver les contours d'un dessin ressemblant. Mais précisément sur les cabales, sur la concurrence des troupes de comédiens, sur les spectacles de la cour, les pensions royales, les amitiés littéraires et les jalousies théâtrales, sur les coteries et les offensives cléricales, nous avons trop d'éléments. Rassemblés, utilisés et ressassés, ils servent à construire l'enceinte dans laquelle en définitive Molière est prisonnier de la critique bourgeoise. Trop insister sur le « dédoublement » de Molière amant (ou mari) et auteur ne suffit pas à faire le tour des choses. C'est délibérément gommer tout ce qui, dans le portrait, peut souligner le trait purement français, essentiellement national de Molière et de son théâtre. Molière, le premier, et systématiquement, a laissé peplums et toges romaines au magasin des travestis. C'est une portion du monde réel qu'il porte sur la scène : les gens de son siècle, de sa ville, de la cour royale, de la province française. Les spectateurs de la Comédie Italienne n'y comprenaient rien pour cette raison que, sur l'une des trois scènes de Paris, on jouait la comédie dans une langue qui n'était pas la nôtre. Ses grands sujets, Molière les cherche et les trouve d'abord en France, et M. Marcel Thiébaut a raison d'écrire « *sans que son auteur l'ait consciemment voulu* (?), les Précieuses *sont un manifeste de l'autonomie française* ».

Rien de cela n'apparaissait dans le texte écrit pour la circonstance par M. Pierre Brisson, ni cette agressivité contre la haute société de son temps qu'il faudra bien un jour relier à autre chose qu'au « tempérament » hors ligne de Molière — et en tout cas pas à son « venin », s'il vous plaît. Ce que M. Brisson appelle « *les quinze années de roman forain* » de Molière, c'est-à-dire la période des tournées provinciales, il faudrait aussi ne pas les expédier si vite. Car c'est en jouant la farce devant des publics réellement populaires (beaucoup plus que ne le fut le public de son théâtre parisien) que Molière s'est mis à l'école de la réalité. Et si le public populaire allait aux farces, c'est que le théâtre littéraire de l'époque tout embarrassé de ses règles et de ses artifices mouillés l'ennuyait. L'importance du rôle qu'a joué le public populaire, ses réactions, sinon ses exigences, dans la création chez Molière retourné à Paris, ne pouvait à mon avis être aussi rapidement expédiée, dans un portrait peint pour une soirée d'hommage.

M. Georges Chamarat, qui a mis en scène *Georges Dandin*, nous présente un Dandin fort différent de celui qu'annotait Stendhal. Le mari borné, le mari ridicule s'efface derrière la victime de l'injustice. Dandin aura toujours tort, certes, mais d'abord parce qu'il n'est pas gentilhomme, ensuite seulement parce qu'Angélique est une personne rouée et que Dandin ne peut rien prouver contre elle. Stendhal voit en Dandin la peinture du paysan qui ignore « l'honneur »; disons que la société qu'il épouse

lui refuse le droit de faire triompher son honneur parce qu'il est roturier : « *La gentilhommerie vous tient les bras liés. L'égalité de condition laisse du moins à l'honneur d'un mari liberté de ressentiment... et si c'était une paysanne, vous auriez maintenant toutes vos coudées franches...* » Il est déshonoré *par définition*, parce qu'en aucun cas la justice royale ne saurait lui donner raison contre un adversaire gentilhomme. Il a envisagé cette possibilité, mais l'a bien vite rejetée pour ce motif. On dit toujours : Dandin est le riche paysan berné, battu, trompé, ridiculisé; et il fait rire parce que cocu. Michel Galabru, qui jouait Dandin, a très bien montré comment les gentilshommes de la pièce, nobles de la capitale et petits nobles de province, unis par leur solidarité de classe (et non de farce), tramaient contre lui un véritable complot. Car la vanité de Dandin, riche paysan épousant la fille du seigneur, Molière choisit de ne pas nous la montrer. La comédie a trois actes et non cinq. Les deux actes de la vanité ne sont pas écrits.

Et Michel Galabru a raison d'éclairer les tentatives de lucidité critique de Dandin, il a raison d'insister davantage sur le côté raisonneur et lucide du personnage que sur le côté balourd. Car la dureté de la pièce, la fatalité du cocuage qui pèse sur Dandin n'ont pas pour origine le *caractère* du personnage, mais le mépris dans lequel les Sottenville tiennent ce paysan, riche sans doute, mais de « condition » inférieure.

•

La soirée commençait par *l'Impromptu de Versailles* dont la première représentation eut lieu à Versailles le 20 octobre 1663.

Il ne s'agit pas là seulement d'une réponse au jeune Boursault, l'auteur du « *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'Ecole des Femmes* ». Les marquis poursuivaient Molière de leur haine; on sait comment le duc de la Feuillade, rencontrant Molière, lui ensanglanta le visage et quitta les lieux en grondant : « Tarte à la crème, Molière, tarte à la crème! » Non, c'est plus qu'une réponse, c'est un « art théâtral » que Molière, remarquablement interprété par Julien Bertheau, lance au public.

C'est avant tout l'affirmation que personne ne saurait lui fermer la bouche : « *Comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes et PRINCIPALEMENT* (souligné par moi, F.C.) *des hommes de notre siècle... il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde... Il faut sans doute qu'il ne fasse plus de comédies.* »

Molière conduit jusqu'à son terme logique la haine des marquis : « Qu'il cesse d'écrire ou qu'il nous entretienne de sujets et de personnages moins « actuels »!

Déjà, dans *La Critique de l'Ecole des Femmes*, Molière opposait à la hargne des marquis l'opinion du parterre (officiers, poètes, lettrés, bourgeois, artisans, laquais même) : « *A le prendre en général, je me fierais*

assez à l'approbation du parterre »... (*Critique*, sc. 6). Il est clair que sans cet appui qui lui venait de ceux qui ne fréquentaient pas la Cour, et aussi sans les encouragements royaux (la Fronde n'est pas si loin), Molière, dans *l'Impromptu*, n'aurait pu parler si net. Aux manieurs d'éteignoirs, il dit bien haut que pour l'avenir « la matière » ne lui manquera pas et qu'il entend continuer : « *Sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché?... N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune ?... Va, va, Marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en faudra; et tout ce qu'il a touché jusqu'ici n'est rien que bagatelle au prix de ce qui reste.* »

Ces lignes sont écrites au moment où Molière commence à travailler au *Tartuffe*, à une époque où, plus que jamais, il sent derrière lui le soutien et l'approbation du parterre, et ce soutien a, qu'on le veuille ou non, un caractère de classe. Il est dirigé contre le parasitisme frondeur des petits marquis et aussi contre les boursouflures et la convention qui ronronnent sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

L'enjeu est de taille, et Boursault dans son « *Portrait du Peintre* » l'avait si bien senti qu'il voulut frapper le grand coup en mettant l'Eglise avec lui, cherchant à rendre suspecte la religion de Molière :

> « *Votre ami du sermon vous a fait la satire*
> « *Et de quelque façon que le sens en soit pris*
> « *Pour ce que l'on respecte on n'a point de mépris...* »

Molière, dans *l'Impromptu*, répond en homme blessé, qui pressent déjà l'origine des nouveaux coups qui lui seront portés : « *Qu'ils disent tous les maux du monde de mes pièces, j'en suis d'accord... Ils me doivent faire la grâce... de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies. C'est de quoi je prierai civilement cet honnête monsieur qui se mêle d'écrire pour eux, et voilà toute la réponse qu'ils auront de moi.* »

Ils eurent aussi *Tartuffe* et ne lui pardonnèrent jamais. Jusqu'à sa mort, et après sa mort, l'Eglise voulut l'escamoter comme elle avait voulu escamoter son convoi mortuaire. La *Gazette d'Amsterdam*, journal de grande information, écrivait dans son numéro du 9 mars 1673 : « *Il fut enterré le 21 du mois passé à Saint-Eustache, sa paroisse, pour éviter la foule incroyable du peuple qui se serait trouvée à son convoi, si on l'eût fait de jour...* » L'« interprétation » vaut son pesant d'eau bénite. On sait par des lettres de contemporains que, malgré l'heure tardive, « *il y avait grande foule de peuple et l'on a fait distribuer de* 1.000 *à* 1.200 *livres aux pauvres qui s'y sont trouvés, à chacun* 5 *sols* ».

Il y avait aussi grande foule à la Salle Richelieu où l'on célébrait Molière et où l'on jouait peu après *L'Avare;* plus un fauteuil n'était libre.

Je pensais à l'extraordinaire consommation de pièces qui se fait sur le boulevard, à cette cascade de générales, de reprises, de premières mondaines. Je pensais à cet assaut que livre le théâtre adapté de l'américain à la scène française, au règne d'un théâtre étranger (de par son origine et de par sa destination), du théâtre « à-côté », tournant délibérément le dos au parterre et à la réalité — quand il ne la falsifie pas.

Où pourrait aller aujourd'hui le « parterre » si la Comédie Française n'était pas là, solide, résistant à tous les assauts, maintenant le répertoire, c'est-à-dire, en définitive, la flamme d'un théâtre national contre vents et marées?

La Comédie Française et l'ensemble des théâtres nationaux sont menacés de voir leurs crédits rognés. La question s'est même posée de savoir où l'on trouverait les crédits qui financeraient le voyage de la troupe à Moscou : rien n'est prévu pour faire rayonner dans le monde les illustrations les plus géniales du caractère national français. On voudrait au contraire les « rationner » en France même, et c'est une des formes de l'attaque contre la culture nationale que cette réduction de crédits dont sont menacés nos théâtres d'Etat. Ils sont menacés parce que nationaux et populaires. Parce que nationaux et populaires tous les amis de notre peuple à l'étranger voudraient recevoir chez eux les Comédiens Français, ceux du T.N.P. Car ils nous reconnaissent dans ce théâtre.

Francis CREMIEUX.

les Amis de Mitchourine présentent

ETUDES D'AGROBIOLOGIE

N° 2 — La fécondation

T.D. LYSSENKO : Le processus sexuel.

V.K. MILOVANOV et I.I. SOKOLOVSKAIA : La fécondation élective et son emploi dans l'élevage.

F.K. KOUCHNER : La fécondation des poules par un mélange de spermes; son influence stimulante sur le développement des poussins.

N.I. FEYGHINSON : Participation de plusieurs formes paternelles à la fécondation du maïs.

G.A. BABADJANIAN : Notes sur l'apparition d'un mentor sexuel chez les plantes.

200 francs. Franco : 230 francs. Virements au C.C.P. Paris 6.618-82

29, rue d'Anjou, PARIS-8e

GRANDEUR DE BERLIOZ

DANS l'histoire de l'art, rares sont les grands hommes qui n'aient acquis, sinon de leur vivant, tout au moins après leur mort, une gloire paisible, canonique. Tel n'est pas le cas d'Hector Berlioz. 150 ans ont passé depuis la naissance et 80 ans depuis la mort du grand compositeur français. Mais la polémique n'a pas cessé autour de l'œuvre de Berlioz dont c'est le destin de toujours susciter de violentes discussions. Romain Rolland avait raison d'écrire à propos de la personnalité et de l'œuvre de Berlioz : « *on est leur ami ou leur ennemi, tout d'abord; et la première impression reste définitive.* »

Ce n'en serait pas moins une erreur de croire que l'œuvre de Berlioz est sortie dépréciée ou amoindrie de ces discussions. Non, la marche de l'histoire a prouvé que la polémique qui ne s'est pas encore éteinte autour de Berlioz, loin de diminuer l'importance de son art, l'a au contraire accrue. Si Berlioz a été discuté, la raison en est due à sa nature contradictoire, inquiète, passionnée.

Berlioz a vécu à une époque de lutte entre les différents courants et les différentes tendances esthétiques.

Il possédait un immense talent de musicien, un tempérament ardent, une force de caractère et un esprit de suite surprenants. De son père — médecin, homme aux idées libérales pour son époque — il avait reçu les bases d'une conception du monde matérialiste, fondée sur les sciences de la nature. Dès le début de sa carrière, on vit qu'il était doué pour réaliser de grandes œuvres, pour accomplir de grandes choses.

A la fin de l'automne 1821, Berlioz quitte la petite ville provinciale de La Côte Saint-André, d'où il était originaire, et va s'installer à Paris dans le but d'étudier la médecine (conformément à la tradition familiale). Mais Berlioz est bientôt convaincu que la musique est sa véritable vocation. Il tient obstinément tête à ses parents, il affronte la misère et les difficultés infinies de la profession qu'il a choisie.

A Paris, Berlioz entre en contact avec les plus grands représentants de l'art. Qu'il suffise de citer les noms de Balzac, Stendhal, Mérimée, Hugo, Dumas père, Musset, Georges Sand, Heine, Chopin, Liszt, Rossini, Auber, Meyerber, Paganini, Delacroix, Ingres, Daumier pour évoquer l'éclat et l'extraordinaire richesse du monde de la culture et des arts qui entourait Berlioz à Paris.

Le don grandiose du musicien créateur, l'énergie indomptable de l'homme, ses relations avec les plus grands artistes de son temps à une époque où la lutte sociale revêt un caractère dramatique, tous ces éléments permettaient d'attendre beaucoup de Berlioz. Et, pour une large part, il a justifié les espérances de ceux qui, comme Lesueur son maître bien aimé, crurent dès le début en son talent.

Ce qui frappe, lorsqu'on découvre pour la première fois l'œuvre de Berlioz, ce sont ses dimensions. Dimensions qui traduisent la généreuse diversité des thèmes, la plupart du temps extrêmement vastes et complexes (par le sujet et par la psychologie), l'ampleur de ses œuvres fondamentales, la volonté de parler avec hardiesse, à pleine voix.

Il est absolument logique qu'un esprit qui pense par « gros plans » aspire au monumental, prétende embrasser l'ensemble des problèmes philosophiques, idéologiques, sociaux, éthiques et esthétiques de son temps et recherche des synthèses supérieures, s'il le faut au dépens des détails. On peut sans conteste affirmer que l'œuvre de Berlioz a réalisé ces ambitions et qu'elle constitue l'illustration grandiose des bouleversements et des tempêtes d'une époque.

Quel qu'il soit et si longue que soit sa vie, tout compositeur, tout écrivain, tout poète, tout artiste a ordinairemenet sa période « historique », période avec laquelle coïncident ses plus hautes réussites. Cette période, pour Berlioz, couvre un peu plus de seize années.

Deux révolutions, dont la première (1830) a marqué le triomphe de l'état bourgeois français et dont la seconde (1848) a mis en avant avec une singulière puissance une nouvelle force historique, le prolétariat, semblent délimiter dans le temps la période des plus hautes réalisations artistiques de Berlioz. La première est la *Symphonie Fantastique* (1830). C'est de cette œuvre qu'est née la gloire de Berlioz, et à juste titre, car c'est précisément dans cette symphonie que les tendances novatrices et les conceptions esthétiques les plus audacieuses du compositeur ont, pour la première fois, trouvé leur expression achevée. Vinrent ensuite la symphonie *Harold en Italie* (1834), l'opéra *Benvenutto Cellini* (1834-1837) dont la seconde ouverture, extrêmement populaire, *Le Carnaval Romain* fut écrite plus tard (1843), *le Requiem* (1837), la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* (1839), la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840). La *Damnation de Faust*, légende dramatique, clôt cette liste, résume la meilleure période de l'œuvre de Berlioz.

Avant la *Symphonie Fantastique*, Berlioz a composé des œuvres à plusieurs égards caractéristiques, mais ce ne sont encore qu'expériences de jeunesse dépourvues de maturité (esquisses de scènes d'opéra, ouvertures de *Waverley* et des *Francs-Juges*, romances). Après la *Damnation de Faust* apparaîssent des œuvres d'une maîtrise accomplie : des oratorios tels que *L'Enfance du Christ* et le *Te Deum*, *Les Troyens à Carthage*, opéra

en deux parties, et l'opéra-comique *Béatrice et Bénédict*. Mais ce sont déjà les fruits d'un cœur et d'une âme refroidis qui ont perdu leur meilleur enthousiasme.

Il est symptomatique que la période des années 1830-1846, au cours de laquelle Berlioz a composé ses œuvres essentielles, soit en même temps la période où il a manifesté une forte sympathie à l'égard du mouvement révolutionnaire. Nous rappellerons deux faits.

En 1830, alors que Paris combattait sur les barricades, il sortit dans la rue, brandissant un pistolet et chantant une *Marseillaise* qu'il avait instrumentée pour deux chœurs et orchestre; sur la partition, il avait noté l'inscription suivante : « *Pour tous ceux qui ont une voix, un cœur et du sang dans les veines* ». En 1846, après l'exécution à Budapest de la *Marche de Rakoszy* (au cours des années 1848-1849, cette marche devint l'hymne de l'armée de libération hongroise), le compositeur fut l'objet de l'admiration enthousiaste d'un hongrois misérable qui l'embrassa avec fureur en disant : « *Dans le cœur, moi... je vous porte... Ah! Français... révolutionnaire... savoir faire la musique des révolutions* (1) ».

Mais Berlioz, de même que de nombreux représentants des intellectuels de cette époque, ne comprit pas et n'accepta pas la révolution de 1848. Dans ses *Mémoires*, il s'est à maintes reprises exprimé sur le peuple et sur la révolution en termes grossiers, violents, méprisants : « *L'ingrat*, a écrit Romain Rolland à propos de Berlioz, *il devait à ces révolutions, à ces démocraties orageuses, à ces tourmentes humaines, le meilleur de son génie, et il les reniait!* »

L'arrivée au pouvoir de l'aventurier et de l'usurpateur Napoléon III ne rendit pas Berlioz plus clairvoyant. Alors qu'Hugo répondit à cet événement par un pamphlet d'une extrême violence et fut contraint de s'exiler, alors que, dans son journal, Delacroix parlait avec répulsion des « coquins et des coquines » du second empire, Berlioz (tout comme Prosper Mérimée) succomba à la démagogie de Napoléon III et alla jusqu'à célébrer son avénement.

L'année 1848 a marqué la fin du grand souffle créateur de Berlioz. Ce souffle fut court, mais puissant, libre et profond. Romain Rolland a raison lorsqu'il parle, à propos de l'œuvre de ces années, d'« *une explosion de génie dont les flammes éclairent le ciel tout entier, un instant, et s'éteignent peu à peu dans la nuit* (1). »

En quoi consistent l'essence, le fondement de l'activité créatrice de Berlioz du point de vue de son contenu idéologique?

Berlioz est l'artiste typique de cette époque historique de transition où l'esprit révolutionnaire de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie était déjà mourant et où l'esprit révolutionnaire du prolétariat naissait à peine. Des échos des tourmentes révolutionnaires se font constamment

(1) Romain Rolland, « *Berlioz* », dans *Musiciens d'aujourd'hui*.

entendre dans la période centrale, la meilleure, de l'œuvre de Berlioz. Mais ce ne sont que des échos, rien de plus. La rêverie et la désillusion sont des traits tout à fait essentiels de l'œuvre de Berlioz. Mais, à la vérité, il ne s'agit nullement d'une désillusion passive qui, renonçant à tout espoir, accepte de se soumettre ou recourt aux consolations d'un mysticisme sentimental. Non, la musique de Berlioz ne berce pas, elle proteste et, même lorsqu'elle peint de sombres tableaux, parfois désespérés, elle n'en désire pas moins avec passion avoir foi dans le bien et dans le bonheur.

Ce qu'il y a de meilleur dans l'œuvre de Berlioz est lié aux images de la révolution, aux mouvements grandioses des masses populaires. D'où, sinon des traditions révolutionnaires de la fin du XVIII[e] siècle — et, dans une large mesure, des enseignements de Lesueur — proviennent le pathétique oratoire de Berlioz, son goût du monumental dans l'image musicale, des contrastes violents dans la dramaturgie symphonique.

Dans deux de ses œuvres, le souffle de la révolution se fait particulièrement sentir : ce sont *le Requiem* et la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840), toutes deux dédiées aux héros tombés dans la lutte révolutionnaire. Ici, Berlioz se montre l'héritier direct et le continuateur des traditions de la musique des cérémonies collectives et solennelles de la période révolutionnaire 1789-1793. *Le Requiem* n'est pas une peinture « divine » de l'au-delà. Tout y respire l'énergie de foules humaines invincibles, on y entend les résonances de combat grandioses et tragiques pour la liberté, et l'évocation de ces batailles alterne avec des méditations élevées et lumineuses sur le destin de l'humanité. Dans la *Symphonie funèbre et triomphale*, œuvre qui réussit à enthousiasmer Wagner (1), adversaire résolu de Berlioz, le compositeur a exprimé son intention avec une extrême précision, en confiant le « discours » funèbre au solo de trombone.

Peut-on, cependant, considérer comme un hasard, le fait que les deux œuvres les plus considérables que Berlioz a consacrées à la révolution, soient des œuvres « funèbres » ? Cette circonstance permet de comprendre la fragilité des rêveries révolutionnaires de Berlioz. Il est sincèrement enthousiasmé par le libéralisme de la révolution, il est prêt à croire que celle-ci est souhaitable pour l'humanité. Mais par quelles

(1) « *J'éprouvai*, écrit Wagner le 5 mai 1841, *en écoutant cette symphonie, l'impression vive que le premier gamin en blouse bleue et en bonnet rouge devait la comprendre à fond... Elle est noble et grande, de la première à la dernière note ; un sublime enthousiasme patriotique, qui s'élève du ton de la déploration aux plus hauts sommets de l'apothéose, garde cette œuvre de toute exaltation malsaine... Je dois exprimer avec joie ma conviction que cette symphonie durera et exaltera les courages, tant que durera une nation portant le nom de France.* »

voies celle-ci deviendra-t-elle réalité et sa victoire arrivera-t-elle un jour, cela n'est pas clair pour Berlioz. En 1848, lorsque la révolution, qui pose déjà la question de la mort ou de la vie du vieux monde, apparaît à Berlioz sous son véritable visage, il se détourne, horrifié. Face à la brutalité des faits, le rêveur enthousiaste se montre faible, sans force.

Les héros des œuvres de Berlioz et, en premier lieu, Berlioz lui-même, sont dévorés par l'amour et la soif de l'amour, mais ils ne le découvrent pas, destinés qu'ils sont à périr à la recherche du bonheur. C'est ainsi que périt — qu'importe que ce soit « en rêve » — le héros de la *Symphonie Fantastique*, que périt Harold, que périssent Roméo et Juliette, que périt Faust... Certes, Berlioz possède l'art antique de la purification, de la « catharsis » des passions et les finals de ses œuvres tragiques sont lumineux. Et pourtant le désespoir et la mort, tel est le sort de ses héros préférés. Ils cherchent, souffrent, luttent, mais ne parviennent pas à trouver le moyen de réaliser leurs rêves.

Dans l'œuvre de Berlioz, le problème de l'amour et du bonheur — de même que le thème de la révolution — est posé et résolu d'une façon romantique : l'artiste va de l'idéal vers la réalité et non de la réalité vers l'idéal.

Le romantisme de Berlioz est un trait essentiel de son œuvre et presque tous les biographes l'ont remarqué et ont tenté de l'expliquer. Mais le romantisme résume-t-il à lui seul l'essence de l'œuvre de Berlioz? Non, car elle comprend des éléments contradictoires qui font la richesse et la diversité de sa personnalité créatrice.

L'époque à laquelle appartenait Berlioz portait en elle des contradictions qui ont reçu leur expression typique dans la nature et dans l'œuvre du compositeur et de l'artiste. En particulier, la désillusion romantique de Berlioz a pris naissance sur un terrain qui a engendré toute une série de phénomènes analogues.

Au premier chapitre de la *Confession d'un enfant du siècle*, Musset a caractérisé la maladie morale de son héros, Octave, en proie à des soupçons et à une incertitude éternelle, comme la maladie d'un grand nombre de ses contemporains. Dans *La Chartreuse de Parme* et dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal a montré l'inquiétude et les souffrances infinies de l'âme à la poursuite d'un bonheur impossible. Avec l'impitoyable tranquillité du chroniqueur, Balzac a développé un thème analogue dans *La Peau de chagrin* et dans *Les Illusions perdues*. Les mêmes Stendhal et Balzac ont composé des traités philosophiques sur le sentiment. Dans *De l'amour*, Stendhal a consacré à « la douleur qu'on appelle l'amour » de nombreuses pages écrites avec le sang même du cœur. Dans la *Physiologie du mariage*, Balzac cache les remarques douloureuses du cœur sous les observations froides et empoisonnées de l'esprit. Partout, cette déception causée par la faillite des plus belles espérances révolutionnaires, par l'étroitesse des sentiments qui végètent au milieu de la grisaille quotidienne de la

société bourgeoise naissante! Encore un quart de siècle et la crise sera plus profonde : Flaubert dans *Madame Bovary* sera forcé, de son propre aveu, de prendre pour point de départ la pourriture mortelle qui enveloppe la vie des émotions et des relations humaines...

Donc, lorsqu'on parle de l'épanouissement du romantisme à l'époque de Berlioz, il importe de ne pas oublier que cette époque est, en même temps, celle de la naissance du réalisme.

Les meilleurs esprits et les meilleurs talents de l'époque, qui avaient profondément souffert de la faillite de leurs espérances et de leurs illusions, avaient en même temps appris à étudier et à observer la vie en chercheurs, froidement et systématiquement. La coexistence si originale du romantisme et du réalisme dans l'œuvre de Stendhal n'est-elle pas remarquable? Quant à Balzac, il est déjà totalement dominé par les tendances réalistes et, dans son œuvre, le côté romantique recule au second plan.

Le réalisme imprègne littéralement tout l'art français de cette époque. Il est significatif que Berlioz se soit constamment efforcé de représenter les héros de ses œuvres symphoniques et de ses oratorios, non pas comme des symboles abstraits de passions et de caractères, mais sur un fond concret, palpable et vivant de musique descriptive et de genre qui joue un rôle extrêmement important, primordial dans la *Symphonie Fantastique* et dans *Harold*, dans *Roméo et Juliette* et dans la *Damnation de Faust*. Ce fond réaliste est lié à l'action par des liens organiques et crée partout la sensation matérielle, objective du monde réel. Il va de soi que les tendances réalistes de Berlioz ne se manifestent pas seulement dans ses intentions de composer de la musique descriptive de genre, mais aussi dans la façon dont il réalise ses intentions, dans la vérité vivante des intonations.

On a beaucoup discuté et on discute encore beaucoup de la valeur relative des différents composants de l'œuvre de Berlioz. Des reproches relatifs à l'absence de mélodie dans sa musique ont été jadis réfutés par Schumann -- dans un article célèbre intitulé *Symphonie von H. Berlioz* — et, de nos jours, par Romain Rolland et par Boris Assafiev. On ne peut nier l'originalité de la mélodie de Berlioz, son étonnante plasticité, son caractère national et que c'est de la diversité vivante de cette mélodie que provient la richesse du rythme.

Cependant, les vastes développements mélodiques sont rares chez Berlioz et la raison en est simple, bien qu'elle n'ait pas été, jusqu'à présent, expliquée dans le détail. Fidèle à beaucoup d'égards aux préceptes de Glück, Berlioz accordait une importance primordiale au récitatif mélodique qui se trouve à la limite de la mélodie librement chantée, mais ne franchit presque jamais les frontières qui l'en séparent. Dans les limites

de ce récitatif mélodique, Berlioz fait figure de réaliste, car il a su prendre pour base la structure d'intonation de la langue française parlée (1).

Chez Berlioz, on ne trouve de vastes déroulements mélodiques que lorsque le compositeur recourt à la danse ou à la marche : valse de la *Symphonie Fantastique*, danse des Sylphes et Marche de Rackoczy de la *Damnation de Faust*, etc...

On a beaucoup écrit sur la pauvreté et sur la maladresse de l'harmonie de Berlioz. En fait, de telles accusation ne sont pas justifiées car, ne tenant pas compte de l'originalité du style melodique de Berlioz, elles prétendent imposer à son harmonie des exigences que rien ne permet d'admettre. Schumann comprenait cette originalité (2). Nous pouvons définir plus clairement le rapport de la mélodie et de l'harmonie dans la musique de Berlioz en prenant, pour point de départ, la prédominance, dans cette musique, du style du récitatif mélodique, lequel n'admet pas le développement autonome des fonctions harmoniques et du chromatisme harmonique.

Les adversaires les plus opiniâtres de Berlioz reconnaissaient, eux-mêmes, l'extraordinaire coloris de son orchestre, la force d'expression à la fois violente et synthétique de ses timbres, leur pouvoir de suggestion. Les féeries orchestrales de Berlioz, qui sont d'autant plus frappantes pour l'oreille qu'elles sont, le plus souvent — comme l'avait déjà remarqué Saint-Saens — imperceptibles à la lecture de la partition, n'ont de nos jours, rien perdu de leur charme. Il est peu de compositeurs chez qui le contenu plastique de la musique et, par conséquent, l'impression qu'elle produit, dépendent dans une aussi large mesure du timbre. Au piano, ses meilleures compositions orchestrales pâlissent, d'ailleurs, presque totalement.

L'immense maîtrise de Berlioz dans l'art de l'orchestration correspondait à une tendance à la virtuosité caractéristique de l'art de son temps. Et en fait, ne serait-il pas temps d'examiner attentivement la question de la signification esthétique de la virtuosité entre les années 30 et 40 du siècle dernier, sans oublier un instant que cette virtuosité n'était pas un phénomène extérieur, un ornement, mais un moyen puissant en vue d'étendre les ressources réalistes de la musique, notamment dans le domaine de la musique descriptive et de genre?

(1) C'est un problème analogue, mais sur l'élément russe et sans les excès romantiques de Berlioz, auquel s'est appliqué Dargomijski, surtout dans *Le Convive de pierre*.

(2) Il a exprimé son opinion dans *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Dans un article sur la *Symphonie Fantastique*, il écrit : « *Les harmonies de Berlioz, malgré la diversité des combinaisons qu'il obtient avec peu d'éléments, se distinguent par une sorte de simplicité et même par une solidité et une concision que l'on ne rencontre que chez Beethoven...* »

Ainsi, dans l'étude et dans l'appréciation de l'œuvre de Berlioz, il faut toujours tenir compte du caractere violemment contradictoire de cette œuvre, où le romantisme des idées fondamentales, directrices contredit l'aspiration passionnée vers l'authenticité, vers le réalisme des images musicales.

Ce caractère contradictoire se manifeste dans les œuvres de musique à programme qui ont glorifié son nom. Berlioz n'est pas l'inventeur de la musique à programme, pas plus qu'il n'a découvert le leïtmotiv et le monothematisme. Tous trois existaient bien avant lui, mais c'est lui qui a imprimé à la symphonie à programme un élan qu'elle n'avait jamais eu auparavant, qui lui a donné sa force de conviction, son relief dans la description sonore.

Dans sa jeunesse, Berlioz avait essayé ses forces dans des romances, dans des cantates, dans des scènes d'opéra. Mais c'est dans le symphonisme à programme qu'il s'est définitivement trouvé. Cependant, les contradictions les plus caractéristiques de sa nature se manifestent également dans son traitement du symphonisme à programme. Le romantisme entraînait Berlioz vers des conceptions exaltées, quelque peu brumeuses et, à cet égard, la musique symphonique laissait le champ libre à son imagination. En même temps sa sensibilité d'artiste réaliste incitait Berlioz à saturer au maximum sa pensée symphonique d'éléments concrets, et mieux encore, d'éléments objectifs, dans toute la mesure compatible avec la musique.

Toute la vie créatrice de Berlioz a été remplie par une lutte entre les tendances symphoniques et lyriques. Dès *Lélio* (1832), Berlioz refuse de se contenter de l'orchestre auquel il ajoute le chœur et des solistes. Avec *Harold* (1834), l'élément symphonique l'emporte, mais *Harold* est suivi de l'opéra *Benvenuto Cellini* (1834-1837) et du *Requiem* (1837) et, dans *Roméo et Juliette*, l'opéra, l'oratorio exercent une influence notable sur le symphonisme pur dont le principe s'affirme à nouveau dans la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840). Au contraire, *La Damnation de Faust* (1846) constitue l'exemple le plus curieux et le plus caractéristique de l'opéra qui n'est pas destiné à la scène. La partition de cette légende dramatique donne une idée concrète de la localisation et de toutes les circonstances de l'action, de tous les détails de la mise en scène, mais la toute puissante imagination orchestrale de Berlioz nous transporte sans cesse au-delà de la rampe, jusqu'au « bond dans l'abime » qui termine l'œuvre et dont l'expression matérielle est rigoureusement impossible sur scène.

Le classicisme de la logique musicale est un trait important de l'art de Berlioz. Au cours de sa période centrale de création, ce classicisme est, par instants, noyé dans le courant inextinguible des émotions romantiques, dans la somptuosité éblouissante des timbres de l'orchestre. Mais,

dès que l'émotion est apaisée, dans *L'Enfance du Christ*, dans *Les Troyens*, il ressort au premier plan et se confond avec le courant du néo-classicisme.

Berlioz fut avant tout compositeur. Son brillant talent de chef d'orchestre, ses dons d'écrivain, qui se manifestent dans ses comptes rendus si vivants, dans le coloris poétique de son traité de l'orchestration et dans le style nerveux, extraordinairement imagé de ses mémoires, n'étaient que des reflets de son puissant génie de musicien.

L'influence de son œuvre dans sa patrie a été considérable et se fait sentir, de la façon la plus immédiate, jusqu'à Debussy.

Aux musiciens des autres pays, Berlioz a apporté le grand exemple d'un esprit de progrès, novateur dans le domaine de la musique à programme, dans ses recherches réalistes patientes, dans la hardiesse de sa pensée, monumentale, passionnée et claire. La profonde sincérité de la musique de Berlioz, son inaltérable pureté de sentiment, son élévation de pensée les touchent également.

Il est tout à fait remarquable que Berlioz, incompris de la plupart de ses contemporains, en proie à la misère, ait à deux reprises trouvé en Russie l'accueil le plus enthousiaste en tant que compositeur et que chef d'orchestre, lors des concerts qu'il y donna en 1847 et au cours des années 1867-1868. Bien avant son premier voyage en Russie, Berlioz avait fait à Paris la connaissance de Glinka, il s'était profondément intéressé à son œuvre, il avait dirigé plusieurs partition de Glinka sur lequel il avait écrit un article plein de talent et d'inspiration (1845). Pour sa part, Glinka éprouvait une grande sympathie pour la musique de Berlioz.

Les musiciens russes ont étudié l'œuvre de Berlioz avec amour, avec enthousiasme. Odoyevski, Melgounov, Serov, Stassov, Tchaïkovski, Cui, Laroche et beaucoup d'autres compositeurs et critiques russes ont écrit sur lui. Ainsi, avec les années, s'est formée en Russie une juste appréciation de l'œuvre de Berlioz, critique à l'égard de ses excès romantiques, hautement appréciative de ses idées humaines, de ses sentiments généreux et de ses tendances réalistes. Les compositeurs réalistes russes, Glinka, Balakirev, Tchaïkovski, Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov ont trouvé des principes de création qui leur étaient extrêmement proches dans le réalisme des intonations du langage chez Berlioz et dans sa recherche constante de la précision objective des images musicales.

Berlioz fut à la France ce que Glinka fut à la Russie, Chopin à la Pologne, Wagner à l'Allemagne, Grieg à la Norvège. Et, aujourd'hui, la grandeur nationale de son œuvre est plus sensible que jamais.

Youri KREMLEV.

Musique Soviétique, décembre 1953.
Traduit par François Hirsch.

points de repère

◆ L'Université de Berlin s'adresse à l'Université de Paris

Il y a quelques semaines, s'est tenue à l'Université Humboldt de Berlin une assemblée qui réunissait les professeurs, les étudiants et le personnel de l'Université. A cette réunion, présidée par le Professeur Neye, recteur de l'Université de Berlin, assistaient en outre le Professeur Harig, secrétaire d'Etat à l'Instruction publique de la République démocratique allemande, les recteurs et les doyens des Universités de Halle, Leipzig, Iéna, ainsi que de nombreuses autres personnalités allemandes et étrangères. Ces universitaires voulaient affirmer solennellement leur opposition à la C.E.D. A l'issue de la réunion, fut adoptée à l'unanimité l'adresse à l'Université de Paris dont voici la traduction :

« Aux moments cruciaux de l'histoire, l'Université, elle aussi, a le droit et le devoir de jeter dans la balance la considération qu'elle s'est acquise par ses travaux. C'est pourquoi l'Université Humboldt de Berlin s'adresse aujourd'hui à l'Université de Paris.

Nous avons le plus grand respect du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, aussi nous vous prions de ne voir dans nos paroles aucune intrusion de quelque ordre qu'elle soit — conseil ou avertissement, louange ou blâme — dans la vie politique de votre pays. Mais nous ne pouvons nous empêcher de suivre avec un profond intérêt les discussions qui agitent l'opinion publique française et en particulier l'Assemblée Nationale sur la position de la France devant les projets de « Communauté Européenne de Défense ». Nous sommes convaincus que la décision qui sera prise pour ou contre cette « Communauté » aura une grande portée non seulement pour le peuple français, mais aussi pour le nôtre et pour l'humanité tout entière.

C'est le devoir du savant de ne pas porter un jugement sur les faits, avant de s'être livré à un examen approfondi. C'est ce que nous avons fait. Appliquant au présent les leçons de l'histoire, nous avons acquis la conviction que la constitution de l'« Armée européenne » serait le point de départ d'une évolution semblable à celles qui, par le passé, ont si souvent abouti à de sanglants conflits entre le peuple français et le peuple allemand.

C'est pourquoi, nous avons non seulement le devoir, mais encore la ferme volonté de barrer la route à cette évolution lourde de menaces.

Nous mettrons tout en œuvre pour lui faire obstacle et pour parvenir à une compréhension et à une amitié vraies et durables entre les peuples.

C'est avec admiration que nous constatons la force du sentiment national, la maturité de la conscience politique en France qui tendent à rassembler, dans le peuple, dans les rangs de tous les partis, les adversaires de l'« armée européenne » en un front uni patriotique.

Nous croyons qu'il existe entre vous et nous une naturelle communauté d'intérêts. Car s'il est vrai que les adversaires de l'« Armée européenne » en France et en Allemagne, mènent, ici et là, dans l'intérêt de leur pays respectif, un combat indépendant, c'est pourtant en réalité une lutte commune, la lutte pour la paix dans le monde, pour la paix une et indivisible.

Nous sommes convaincus que la paix ouvrira une ère de relations amicales durables entre le peuple français et le peuple allemand. Nous tenons à vous assurer que notre vœu le plus profond est de hâter la venue de cette nouvelle époque. »

◆ Arts plastiques algériens

L'EXPOSITION *de peintures et sculptures organisée à Alger sous l'égide de la revue* Progrès (1) *s'est terminée il y a une dizaine de jours; il est possible maintenant d'en tirer quelques premiers enseignements.*

En premier lieu, cette exposition, en groupant un si grand nombre d'artistes aux sources d'inspiration et à la manière aussi diverses, artistes expérimentés ou faisant leurs premières armes, artistes musulmans et européens, a permis une confrontation très utile des talents qui s'épanouissent ou se développent aujourd'hui dans notre capitale.

Le public, venu nombreux à la « Librairie Nouvelle », a pu, d'un seul coup d'œil pour ainsi dire, faire un tour instructif parmi toutes ces œuvres qui témoignent chacune d'un effort dans un domaine particulier, abordé par chacun à sa manière.

Aussi, plus que plusieurs expositions individuelles, cette exposition de groupe a beaucoup aidé participants et public à faire le point des possibilités des arts plastiques dans notre pays.

C'est là que s'inscrit, pensons-nous, le deuxième enseignement de cette exposition. En effet, nous avons été frappés, à travers la diversité apparente des œuvres, par une tendance marquée à exprimer ce qui fait l'originalité de l'Algérie et de ses habitants.

Il est réjouissant, en vérité, de constater qu'il y avait très peu de traces, dans les œuvres exposées, d'un cosmopolitisme fade et délavé. Il faut sou-

(1) Voir *La Nouvelle Critique*, nº 51, p. 230.

ligner le grand nombre d'œuvres directement inspirées par une réalité qui nous est chère.

Certaines même, qui apparemment n'ont rien à voir avec elle, s'y rattachent plus ou moins, comme Atelier de sculpture, *de Bernasconi, inondée de cette lumière chaude qui nous est si familière.*

Il est encore plus réjouissant de sentir dans ces œuvres un effort, non pas pour saisir les aspects superficiels de la réalité, mais pour exprimer tous les sentiments et toutes les aspirations que cette réalité peut éveiller.

L'exotisme lui aussi a donc été battu en brèche et nous ne pouvons qu'être satisfaits de la régression, nettement constatée à cette exposition, d'un genre qui a longtemps nui à la peinture algérienne.

En troisième lieu, enfin, cette manifestation a permis à tous ceux qui ont pu discuter avec les exposants, de se rendre compte des difficultés énormes rencontrées par les artistes, difficultés d'ordre matériel d'abord, souvent ignorées du large public. Espérer un développement des arts plastiques dans notre pays implique donc une amélioration des conditions de travail des artistes.

Aussi est-ce un devoir que se trace la revue Progrès *de faire de son mieux pour impulser une campagne dans ce sens.*

Sadek HADJERES,
directeur de la revue algérienne *Progrès.*

◆ Quand Freinet se démasque

FREINET vient de lancer une « grande campagne nationale » contre *l'Ecole et la Nation.*

Il appelle à faire signer partout le texte d'une pétition imprimée : « *Nos ennemis* (sic), dit-il, *en mesureront la portée.* » Les ennemis, ce sont bien sûr les communistes et tous ceux qui, avec eux, souhaitent que la C.E.L. (Coopérative de l'Enseignement Laïc) ait un fonctionnement démocratique.

Pareille initiative ne peut manquer d'éclairer ceux de nos collègues qui hésitaient encore à voir dans Freinet un homme qui n'a rien de commun avec le mouvement ouvrier.

Cette attaque ouverte contre le Parti communiste français ne saurait surprendre si l'on prend garde à quelques faits que nous voudrions rappeler ici.

Ancien instituteur public, Freinet est à la fois l'initiateur et le directeur du Mouvement de l'Imprimerie à l'Ecole, de la revue *l'Educateur*, de la C.E.L. et de l'I.C.E.M. (Institut Coopératif de l'Ecole Moderne).

Avant la guerre de 39-45, Freinet avait l'appui des instituteurs progressistes qui lisaient son *Educateur Prolétarien*, devenu depuis *l'Educateur*. Ceux-ci furent ses plus fermes soutiens lors de ses difficultés à Saint-Paul-de-Vence; c'est grâce à leur sympathie agissante et à leur appui désintéressé qu'il a développé son entreprise pédagogique; aujourd'hui, il s'agit d'une grosse affaire commerciale.

La situation financière étant maintenant bien assurée, qu'importent les éventuelles critiques de ceux qui ont fait sa force dans les années héroïques. La *Coopération Pédagogique* du 14 mars 1953 nous annonçait en effet un chiffre d'affaires augmenté de 50 % sur l'an passé et l'augmentation très sérieuse des dépôts en Caisse d'Epargne (p. 3). C'est qu'en effet, la loi Barangé a apporté de bons clients : la Ville de Paris, les Gouvernements généraux d'A.O.F. et d'A.E.F. Depuis septembre 1952, les recettes mensuelles sont de 10 à 12 millions (p. 5). *L'Education Nationale* lui fait une publicité régulière sous le sceau du Ministère de l'Education Nationale; en franchise, le Musée Pédagogique invite les directeurs d'école de la Seine à la « Semaine Pédagogique de l'Ecole » entièrement consacrée à Freinet, alors que *la Pensée* et même *Esprit* et *les Temps Modernes* sont chassés des bibliothèques pédagogiques par décision ministérielle.

Pour les mêmes raisons, Freinet devient sévère et agressif envers ses ouvriers, les mêmes qui, dans le passé, acceptaient de voir leur paie retardée croyant servir une cause juste et non un patron.

Aujourd'hui, on se méfie d'eux et on les licencie pour augmenter la « productivité » : « *surveillance directe de Freinet et Elise Freinet de tout le personnel* (p. 6 de la revue déjà cité); *réduction du personnel mort* (*qui ne produit pas directement*) ».

Nous ne reviendrons pas sur les précisions données par Fiori, après enquête de la section et de la Fédération du Parti, dans le n° 24 de *l'Ecole et la Nation*. Le n° 12 et 13 de la *Coopération Pédagogique* avoue : « 6 à 7 *agitateurs* (*dont les délégués du personnel*) *cherchent toutes les occasions pour avoir l'air de défendre les ouvriers en suscitant les revendications* ». « *La direction avait beaucoup de peine à maintenir l'autorité nécessaire* » et « *le respect aux contremaîtres* ». Ayant décidé brutalement la fermeture de deux ateliers, d'où renvois d'ouvriers, Freinet *ignore* le sort des licenciés, se contentant d'ajouter : « *ce qui ne se fait pas sans inconvénient* » (p. 4). Insulté par un contremaître, un ouvrier doit quitter l'entreprise après que Freinet l'ait menacé « *d'appeler la police* » (p. 5). Débrayage, réunion du personnel pour faire réembaucher l'ouvrier : « *l'occasion était bonne pour les agitateurs* », dit le patron (p. 5).

Et ce sont des licenciements pour utilisation du cahier d'entreprise, pour affichage syndical, fermeture d'ateliers, réorganisation de services,

fautes « graves ». On licencie les membres du Conseil syndical, des délégués du personnel...

Le règlement intérieur prévoit la fouille du personnel, l'interdiction d'atteinte à « la liberté du travail » (qu'en pensent les instituteurs membres des piquets-de-grève ?), interdiction de tracts et de souscription sans l'autorisation de la direction, et la menace d'Elise Freinet de remplacer les ouvriers par des machines : « *pas d'assurances, ni d'ennuis, ni de réclamations* » (p. 6).

Freinet prétend que les revendications étaient satisfaites avant d'être formulées, alors que la prime de 5.000 francs de vacances a été accordée sur une demande de 10.000 ; alors que le 19-9-52 Freinet voulait payer les employés à l'heure, au lieu de le faire mensuellement, « *afin de pouvoir licencier sans un préavis d'un mois lorsqu'il n'y aura plus de travail* ». Dernièrement, il prétendit faire récupérer les jours de fête, des 1er et 11 novembre ; devant cette mesure nouvelle, les ouvriers protestent et rappellent qu'il faut l'accord de l'Inspecteur du Travail ; Freinet le fait alors, mais sans succès, la demande devant être faite avant les fêtes.

L'Union Départementale des Syndicats a suivi toutes ces affaires et leur évolution toujours plus grave. Elle a reconnu le total bien-fondé des travailleurs et leur apporte tout son soutien.

Enfin, non content de limoger des ouvriers, Freinet pousse plus loin encore et intente six procès séparés aux derniers licenciés, devant le Conseil des Prud'hommes, car l'Inspecteur du Travail a refusé les autorisations de licenciement. Les procès ont été mis en délibéré. Un procès est aussi intenté au *Patriote de Nice*, journal démocratique. Et Freinet peut être fier de son avocat dont les arguments réactionnaires évoquent « les grèves illicites » de Clermont-Ferrand !

En d'autres temps, nous avons combattu les principes pédagogiques de Freinet. Nous ne voulons pas le faire longuement aujourd'hui, nous contentant de quelques remarques.

Sous des dehors de « pédagogie libre », la doctrine de Freinet respire le manque de confiance dans les hommes.

Dans une brochure parue après la guerre, *Conseils aux parents*, Freinet a rassemblé toutes ses conceptions, sur lesquelles il est de notre devoir d'attirer l'attention rapidement : après avoir donné la plus grande importance au « mystère » du subconscient susceptible de justifier les plus divers comportements, « aux complexes, aux névroses », il affirme (p. 16) que les grandes lignes de la personnalité et du caractère sont déterminées dans la première enfance, « *l'influence organisatrice et corrective va en diminuant jusqu'à devenir nulle après* 10, 11 *ou* 12 *ans!* ». Il adopte ainsi sans critique toutes les charlataneries de la psychanalyse. Il voudrait nous faire admettre que l'avenir de l'enfant se noue avec les complexes qui décident une fois pour toutes de ce que sera l'enfant.

Sous prétexte de respecter la nature, éducateurs et parents devraient se garder de toute intervention qui pourrait faire de l'enfant un « refoulé ».

Jetant les livres par-dessus bord, Freinet nous propose une « culture de l'héroïsme » (p. 118 de la brochure citée), la fameuse morale des forts : au diable l'intelligence, si vous avez du caractère, si vous avez l'intuition!

A nos yeux, ses pratiques antiouvrières et ses conceptions pédagogiques relèvent d'un *même mépris pour la classe ouvrière*. L'essence de la doctrine de Freinet c'est, nous l'avons dit et nous le maintenons, le refus du rôle dirigeant, du rôle révolutionnaire du prolétariat, comme l'a fortement montré Georges Cogniot (*la Nouvelle Critique*, nos 36, 37 et 38). Freinet substitue à la lutte de classe, la révolution par l'école : thèse rétrograde qui ne peut que démobiliser les travailleurs et semer l'illusion que l'école peut tout.

Ce mépris de la classe ouvrière que la pédagogie de Freinet réduit à l'état infantile, nous le retrouvons chez le patron Freinet. Ici et là, même idéologie. Le même qui fait de l'école un succédané de la lutte révolutionnaire de classe, traite ses ouvriers en patron de combat.

Tout éducateur rationaliste a le droit de critiquer cette pédagogie, comme tout éducateur honnête a celui de blâmer les procédés du patron.

Depuis longtemps, des critiques fraternelles avaient été faites à Freinet en ce qui concerne ses conceptions pédagogiques.

Sous les plumes de G. Cogniot, de G. Besse, d'Henri Wallon, de Snyders, des analyses sérieuses ont déjà été faites (*La Nouvelle Critique*, nos 27, 36, 37 et 38), *L'Ecole et la Nation*, nos 15, 16, 17, 21...). Il nous paraît indispensable de conseiller de relire ces études. Et de réfléchir à cette injure de Freinet qui n'*accepte aucune critique* et qui avance sans aucune preuve : « *Pour parvenir à ces buts, Cogniot avait dû triturer des textes, tronquer des citations et faire une besogne qu'on réservait jusqu'à ce jour aux jésuites et à leurs disciples* » (*Coopération Pédagogique* I.C.E.M., 12 décembre 53, p. 3.)

Mme Cahen de Strasbourg nous dit que nos critiques lui ont fait voir les défauts dans l'orientation idéologique de Freinet et ajoute : « *Ces critiques étaient donc utiles à cet égard et il était absolument normal qu'elles fussent faites. Malheureusement, Freinet ne paraît guère en avoir tenu compte.* »

De son côté, Bounichou écrit : « *C'est les yeux bien en face qu'un communiste discute et accepte les critiques que lui font ses camarades de combat, il sait que ses camarades souffrent autant que lui, sinon plus, pour une erreur qu'il a pu commettre. Il sait que son attachement indéfectible à la cause de la classe ouvrière lui permettra de sortir d'une difficulté passagère et d'aller toujours de l'avant avec elle* », selon la formule de F. Billoux, et Bounichou ajoute : « *Freinet n'a jamais eu cette attitude.* »

Il n'a de leçons à recevoir de personne. On se souvient de quelle façon il a traité le professeur Henri Wallon dans *l'Educateur*.

Cet état d'esprit est le même que celui qui lui a fait prendre les mesures les plus antidémocratiques et procéder aux discriminations politiques actuelles.

Notre camarade Fontanier (qu'Elise Freinet qualifiait de « meilleur marxiste de la C.E.L. ») s'est trouvé éliminé d'autorité de la commission d'histoire et n'a pu entrer au Conseil d'administration de l'I.C.E.M., *Freinet ayant esquivé l'élection* pour coopter un personnage dont la fureur anticommuniste au Congrès de Rouen lui avait valu un mépris général.

Nos collègues du Nord ont apprécié le « maccarthysme » de Freinet, limogeant notre camarade Suzanne Dubois (depuis 25 ans à la C.E.L.) sans l'avis des instituteurs du département et malgré la confiance qu'ils venaient de lui confirmer, et la remplaçant d'autorité.

L'attitude de Freinet « patron de combat » a déjà été révélée : mais les instituteurs français doivent encore savoir que dans cette entreprise dont le maître passait pour communiste, *la quasi totalité des ouvriers adhérents du Parti communiste ont été licenciés les uns après les autres.*

Enfin, parmi d'autres, voici la dernière mesure de discrimination des 12 et 18 décembre, contre Le Breus de l'Ain. Freinet ayant appris que notre ami diffusait *L'Ecole et la Nation*, il le met en demeure de *choisir entre cette tâche* et celle de délégué départemental de l'I.C.E.M., introduisant le maccarthysme que les instituteurs ont empêché dans leurs activités syndicales et profesisonnelles.

L'ensemble de ces mesures correspond à l'action de l'organe policier *l'Ecole et la Démocratie;* on y trouve les mêmes attaques contre notre revue et contre le Parti communiste français que dans la bouche de J.-P. David. Freinet, ancien membre de notre parti, participe ainsi au dispositif anticommuniste de la bourgeoisie réactionnaire.

Nous nous adressons à tous les rationalistes, communistes ou non, *à tous les maîtres d'école* honnêtes, c'est-à-dire à l'ensemble de nos collègues, qu'ils aient adopté l'imprimerie ou non, qu'ils soient membres de la C.E.L. ou non (car nous ne souhaitons ni la désorganisation, ni la disparition de la C.E.L., mais une saine activité sans discrimination politique, chacun pouvant se faire entendre et participer à la direction de la revue).

Nous sommes convaincus que la plupart des membres du Conseil d'Administration ont été induits en erreur. Leur attachement sentimental à Freinet ne peut être suffisant pour qu'ils se refusent à connaître toute la vérité.

Mais c'est surtout le devoir des membres du mouvement de se dresser contre cette forme de maccarthysme, d'établir démocratiquement une Charte de la C.E.L. qui ne doit plus être l'affaire d'un homme, mais celle de tous ceux qui l'ont créée et développée, de ceux qui la feront

vivre pour le bien de l'école et des maîtres, comme c'est celui de tous les éducateurs quels que soient leurs procédés d'enseignement, de dénoncer une telle perversion pour des fins qui n'ont rien de commun avec l'amour de notre métier.

« *L'ECOLE ET LA NATION* »
numéro 26, février 1954.

◆ Prenez vos plumes, camarades !

DANS notre dernier numéro (page 242), nous avions publié des extraits d'une lettre d'un lecteur qui écrivait : « Camarades, prenez vos plumes! écrivez à *la Nouvelle Critique!* »

Les extraits de lettres que nous publions ci-dessus sont une première réponse à l'appel de notre camarade. Ils constituent l'amorce d'un dialogue fécond entre notre revue et ses lecteurs, auxquels nous demandons de les considérer comme l'occasion de discussions fécondes.

Une véritable tribune de discussion et de diffusion — voilà ce qu'avec la participation de nos lecteurs nous voudrions maintenant réaliser. Qu'ils nous envoient leurs appréciations sur les articles que nous publions, sur les sujets qui les préoccupent et sur... les lettres mêmes que nous publions. Ils trouveront ici *la possibilité d'engager des discussions à l'échelle même du pays*, X., de Marseille, répondant à Y., de Lille, et Pierre, de Nantes, à Paul, de Grenoble. Que tous aussi nous envoient des exemples de bonne diffusion et leurs suggestions pour améliorer cette diffusion.

Camarades, prenez vos plumes!

LA NOUVELLE CRITIQUE.

JE viens de terminer dans l'enthousiasme la lecture du roman Eté, *d'Elena Ouspenskaïa, paru dans les deux derniers numéros de* La Nouvelle Critique.

C'est d'abord un roman charmant, mais c'est surtout une œuvre importante à deux titres : elle montre, comme La Moisson, *la naissance de l'homme nouveau, elle raconte la lutte des mitchouriniens contre les généticiens classiques d'une façon assimilable par un grand public. ... Elle montre la portée pratique du mitchourinisme et incite le lecteur à réfléchir sur l'aspect philosophique et scientifique de la question.*

De plus, la façon dont l'action est menée, la maîtrise de l'auteur dans la manière de camper ses personnages, la puissance, l'élévation de certains chapitres, tout témoigne du niveau atteint par la femme écrivain en Union soviétique.

M. R. BELISSANT, Tlemcen.

AYANT lu le roman Eté, *je voudrais vous remercier d'avoir publié cette œuvre exaltante dans* La Nouvelle Critique. *On devrait toujours obéir à son premier mouvement et avouer sans détour son plaisir et son ravissement, quand ils ont encore la fraîcheur des impressions neuves, car la vie qui est là, avec son travail, ses obligations et quelque paresse de surcroît, viennent vite à bout des résolutions les plus importantes.*

Cependant, après l'article de Gaucheron dans l'Humanité *du 28-11, il faut aussi que vos lecteurs donnent leur opinion. Tout d'abord, je ne pense pas qu'un roman comme* Eté *aurait gagné à se voir coupé en trois. Ç'eût même été grand dommage, contraire au caractère de cette œuvre. Pour moi, je n'ai commencé à lire* Eté *qu'après la sortie de votre dernier numéro (sans préméditation et parce que j'aime bien lire un roman d'une traite). Bien m'en a pris, car, ayant dévoré la première partie, je me suis jeté comme un affamé sur la seconde. Aucune difficulté typographique n'a eu raison de mon ardeur et quand je me suis arrêté au mot « fin » trop vite venu, j'étais ravi et à la fois fâché qu'il y eût une fin à cette histoire — romanesque s'entend — car en réalité, nous savons bien qu'elle ne fait que commencer. Je me suis senti frustré, comme au bout d'un rêve on retrouve un matin gris et le poids de la fatigue; frustré comme après avoir lu Lucien Leuwen, par exemple, abandonné par Stendhal devant la « happy end » qu'on désire si fortement. Ici, au contraire, on aurait voulu voir reculer cette « happy end ». On aurait voulu vivre d'autres aventures, vibrer à d'autres péripéties, car on se sent soi-même comme un personnage actif dont le propre bonheur est lié au bonheur de ces gens-là.*

Aussi ai-je été désillusionné par l'article du camarade Gaucheron. J'aurais voulu y trouver un reflet de nos propres sentiments (ce qui est peut-être stupide; le contraire est plus généralement vrai). Je ne crois pas que cet article gagnera de nouveaux lecteurs à l'œuvre. Si l'on veut, qu'il soit dit « charmant, léger, joyeux ». Pourquoi une œuvre importante n'aurait-elle pas ces caractères? Mais on est gêné de voir avec quelle insistance J.G. appuie sur ce qu'il considère comme le thème essentiel du roman, à savoir : « la discussion sur la théorie mendélienne et la science mitchourinienne... Qui lira *Eté* s'y retrouvera dans le dédale des théories scientifiques et comprendra l'importance des questions soulevées ». *Eh bien, je dis non. Si j'avais lu l'article de* l'Huma *avant le roman, je me serais dit : « Mon vieux, tu en sais là-dessus. Si tu lis un roman, ce n'est pas pour y retrouver une réfutation de Mendel. » En somme,* Eté *serait d'abord une espèce d'ouvrage de vulgarisation avec une situation romanesque.*

avec autre chose en plus. Je ne peux nier que de cet « autre chose » Gaucheron entretient aussi le lecteur, mais après ce coup de massue, je doute que l'amateur de romans un peu étourdi ait la force d'ouvrir le livre.

On répondra : les intentions de l'auteur sont claires, incontestables. Elles expliquent la genèse du roman; mais j'y trouve précisément un ton différent de celui qui nous est donné par Gaucheron. Pour Elena Ouspenskaïa, il s'agit de « refléter cette lutte de savants d'avant-garde pour la science de la paix et de l'abondance, pour la science qui sert l'homme... » *Nuance.* Eté, *ce n'est donc pas, à mon sens, d'abord ce que dit Gaucheron et dans la forme où il le dit. Et j'ajouterai — en m'en excusant — que le lecteur non averti, non initié déjà à l'époque de la discussion sur la biologie par les documents que notre presse a publiés sur ce sujet, ne pourrait se retrouver dans le dédale des théories. Le duel Lopatine-Choumski, le sens en resterait incompréhensible pour le vaste public que nous sommes ou, pour le moins, tronqué, réduit à une de ces querelles si fréquentes dans le monde scientifique, sauf qu'ici elle serait envenimée par une hargne, une jalousie peu communes. Ainsi, le drame resterait par là un événement personnel et fortuit.*

Le mérite d'Elena Ouspenskaïa, à mon avis, ce n'est pas tant d'analyser que de dire l'essentiel, que de révéler toute la profondeur, toute l'acuité du conflit entre la science conservatrice d'hier et la science novatrice du pays des Soviets; mais de révéler sous une forme en quelque sorte charnelle et vivante, avec la vibration des sentiments et des passions et la puissance pathétique du drame. L'adhésion du lecteur est alors d'autant plus intime qu'elle se nourrit de la connaissance précise du passé; et seulement dans ces limites, elle se résout en une joie totale, sans mélange, sans scorie, car la révélation vous illumine que les choses se sont ainsi passées. Les circonstances nous sont rendues. L'abstraction s'est faite chair.

Mais en vérité, si on n'a pas dit que Eté *est un roman de jeunesse et d'amour, on n'a rien dit : amour de la vie, amour des choses et des bêtes, amour des hommes, il y a là un ton très extraordinaire qui vous touche physiquement par sa douceur, qui vous plonge dans un monde où l'homme naît à la bonté. Quels besoins de départs romantiques vers l'inconnu? Nous avons là un monde sans cesse transformé et sans cesse inconnu.*

Faut-il avoir un cœur naïf et enfantin pour se laisser prendre aux angoisses de kolkhoziens cherchant vainement une renarde argentée, au sort lamentable de petites boules noires qu'une chatte refuse d'allaiter? Ce sont les hommes qui nous passionnent ici, c'est la vie nouvelle tout simplement qui passe dans cette histoire. Je n'insisterai pas là-dessus, mon but n'étant pas de vous soumettre une critique exhaustive du roman d'Elena Ouspenskaïa. Je n'ai pas cette prétention. Ceux qui ont un cœur naïf et enfantin, ceux pour qui l'adultère, l'inceste, le viol, la dépravation,

la déchéance ne sont pas le piment exquis de l'existence, se passionneront à la lecture de Eté. *Je ne peux mieux comparer le plaisir que j'y ai pris qu'à celui qu'autrefois me donna Robinson Crusoë (étonnante comparaison). La bourgeoisie, au temps de sa grandeur, créait des héros comme Robinson Crusoë. Elle agrandissait le monde, établissait son règne, inventoriait ses richesses matérielles, elle triomphait orgueuilleusement. Aujourd'hui, le prolétariat au pouvoir ne se contente pas de dompter et de domestiquer la nature pour la faire servir à ses plans souverains, il fait dans des livres, comme* Eté, *l'inventaire de ses richesses humaines.*

La vertu du livre d'Elena Ouspenskaïa, c'est qu'après l'avoir lu on se sent meilleur.

Donc, merci à Elena Ouspenskaïa, merci à La Nouvelle Critique, *en m'excusant du caractère un peu personnel de ces longues (et naïves) remarques.*

Lazare FUCHMANN, Paris (11e).

L'ETUDE *de Claude Souef et Francis Cohen* (1) *a présenté parfaitement et d'une façon très pertinente tous les aspects du problème. Cependant, peut-être est-elle trop fouillée et trop technique car, à mon sens, c'est encore plus simple. C'est avant tout un problème de* gouvernement.

Le cinéma, comme la presse et la radio, est malheureusement le reflet direct et dirigé de nos gouvernements défendant un capitalisme pourri et mourant et les causes *qu'indique l'article ne sont en réalité que des* effets *de la politique française internationale.*

Syndicat F.O. — Syndicat autonome — cinéma européen — coproduction — Conseil supérieur du cinéma — existence de journaux tels que la Cinématographie dite Française — liberté du marché France-U.S.A. (dans la proportion 2 contre 100) *— précensure — censure — Centre national sans autorité sur un Crédit national qui ne fait pas de crédit et s'érige en censure... Tous ceux-ci ne sont que des effets, des conséquences de notre état social; même l'impôt écrasant de* 46 % *sur les recettes est un phénomène de déchéance sociale et de pourriture du capitalisme, car quel capitaliste sain tuerait la poule aux œufs d'or (le capitalisme américain vient, par la voix du Congrès, dans un réflexe vital, d'abroger symboliquement toute censure, conscient qu'il est de l'impasse du cinéma américain et de ce qu'il faut un minimum de liberté pour créer des œuvres valables).*

Quant aux luttes pour le cinéma, que j'encourage et auxquelles je m'efforce de participer, elles ne sont que des parades partielles aux attaques que subit le cinéma français.

---

(1) *N.C., nº 50, Cinéma « intègre » et cinéma français.*

Nous devons les mener quand même, ne serait-ce que pour témoigner de l'existence d'un art qui, dépendant exclusivement de l'industrie et de la finance capitaliste, arrive quand même à faire entendre des voix sincères et conscientes de la dignité humaine.

Il est très réconfortant de voir que les plus grands auteurs et réalisateurs arrivent tous par la qualité, l'intelligence et l'habileté de leur travail à amener des producteurs bourgeois à tourner des témoignages accablants sur la société actuelle ou des plaidoyers puissants ou insinueux pour la liberté de l'individu, exaltations qu'on aimerait entendre à la radio ou dans la grande presse.

Pour moi, donc, le cinéma français, quoique bâillonné et dépouillé par les gouvernements successifs, n'a besoin que d'un changement de l'ordre actuel pour faire entendre à nouveau la grande voix humaine que le monde entend régulièrement depuis des siècles.

Paul BERTRAND, Paris (5e).

TOUTES mes félicitations pour votre nouvelle présentation. Les grands anniversaires fêtés cette année me font espérer lire dans vos prochains numéros des articles sur Rabelais et Berlioz.

Je me permets de regretter la relative rareté des études consacrées aux grands écrivains classiques. La littérature me semble un secteur qu'il est particulièrement nécessaire d'éclairer de façon marxiste et de défendre contre toutes les falsifications de la critique bourgeoise, universitaire ou non. Ceci dit sans que l'intérêt que je porte à ma spécialité m'aveugle sur l'importance et la qualité des articles que vous publiez sur toute autre question.

M. BEZIAU, Paris (15e).

CHOSE promise, chose due! M'étant engagé à faire deux nouveaux abonnés, je vous fais parvenir par ce même courrier le montant d'un abonnement de 1 an à X... Je compte pouvoir décrocher le deuxième dans quelques jours... et peut-être même un troisième.

En vous félicitant encore une fois de la haute tenue de La Nouvelle Critique, *je vous adresse mon plus fraternel salut.*

Michel BERTAUX, Douai.

un extrait de

SPARTACUS

roman

par

Howard Fast

UN des Prix Staline internationaux de la Paix 1953 qui viennent d'être décernés honore le grand écrivain américain Howard Fast, militant exemplaire de la paix dans sa vie comme dans ses œuvres. Toujours sous la menace des lois d'exception américaines, Howard Fast poursuit, en effet, sa lutte sans se laisser intimider, consacrant toutes ses œuvres à la lutte des hommes et des peuples pour leur liberté et leur indépendance.

Plusieurs de ses romans ont été traduits en français : TOM PAINE (1), LES HEROS DESESPERES (2), LA PASSION DE PETER ALTGELD (3), LA ROUTE DE LA LIBERTE (4) et MES GLORIEUX FRERES (5). Sa dernière œuvre, dont la traduction doit paraître prochainement (6), s'intitule LA PASSION DE SACCO ET VANZETTI.

SPARTACUS, son avant-dernier ouvrage, est, comme la plupart des précédents, un roman historique. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le roman de cette célèbre Guerre des Esclaves qui dura quatre ans, mais aussi un tableau de Rome et de la classe dominante de l'époque. Afin de donner de la révolte de Spartacus une image vivante et, cependant, vraisemblable, Fast s'est gardé de la reconstitution. Il a préféré, à partir d'une documentation solide, user de toutes les ressources du romancier.

Ce roman ne suit en effet pas un déroulement chronologique et le héros, Spartacus, est plus souvent évoqué par des tiers que décrit en action. Ces tiers sont aussi bien un humble soldat romain qu'un esclave ou de hauts personnages de la République romaine. Cette méthode permet à l'auteur à la fois la description de la société romaine et celle des sentiments et des réactions des différents personnages entre eux et à l'égard de Spartacus. Non seulement les risques d'invraisemblance de la relation directe sont ainsi évités, mais Spartacus est d'autant plus vivant que Rome en tremble par la voix des Romains.

Nous donnons ici une partie essentielle de ce roman.

(1), (2), (3), (6) Edit. Français Réunis. — (4) Gallimard. — (5) Hachette.

L'ACTION se situe au mois de mai de l'an 71 avant Jésus-Christ. Le jeune et riche Caius Crassus, sa sœur Hélèna et leur amie la belle Claudia Maria se rendent de Rome à Capoue. La route qu'ils suivent serait belle n'étaient les 6.472 croix qui la jalonnent tout du long et sur lesquelles ont été crucifiés des esclaves, compagnons de Spartacus, ce personnage dont tout le monde parle sans l'avoir connu.

La première étape permet aux voyageurs de rencontrer des personnages très divers : le « montreur » de la première croix sur laquelle est crucifié le Gaulois Fairtrax qui mit quatre jours à mourir, un fabricant de saucisses sans scrupules, un marchand d'ambre syrien pour qui Rome est tout ordre et grandeur, un manipule *de soldats commandé par un jeune officier qui se vante d'avoir, avec ses hommes, crucifié huit cents esclaves sans ciller. Autant d'occasions de montrer la corruption, l'inhumanité de Rome, et d'exposer les réactions différentes des êtres envers sa puissance.*

Le but de l'étape est la Villa Salaria, l'une des plus belles latifundia *de la campagne romaine. Elle appartient au grand propriétaire terrien Antonius Caius, oncle du jeune homme, marié à la belle et sentimentale Julia. Ils y retrouvent Crassus, le grand général à qui revint le méprisable honneur de vaincre Spartacus, Gracchus, riche et puissant sénateur issu du peuple et le jeune Cicéron, avide de succès et de gloire.*

Tous ces personnages sont obsédés par Spartacus, cet esclave venu montrer quelle force la liberté peut inspirer aux hommes. L'affaire est toute proche et a duré quatre années. Aussi son nom ne cesse-t-il de faire irruption dans les conversations. « L'avez-vous connu? Comment était-il ? Comment cela s'est-il fait ?... » Qu'un esclave ait formé une armée d'esclaves et menacé Rome si fort leur paraît, aujourd'hui, étrange, presque invraisemblable. Leur société n'est-elle pas édifiée sur l'esclavage ?

Le général Crassus raconte donc au jeune Caius la visite que lui fit Batiatus en son camp de la Gaule Cisalpine. C'est Crassus qui avait fait venir ce Batiatus, ce lanista, *propriétaire de l'école de gladiateurs de Capoue, d'où se sont justement échappés Spartacus et une poignée de gladiateurs et d'esclaves femmes, car le général voudrait connaître le visage et le caractère de celui qu'il est appelé à combattre. Batiatus parle donc du Thrace, qu'il fit acheter dans les mines de Nubie et son récit devient bientôt évocation de Spartacus lui-même, en Nubie, à l'époque où le groupe de mineurs Thraces qui travaillaient avec lui le considéraient déjà comme leur « père ». Mais c'est à l'école de Capoue que Spartacus s'est formé, qu'il est devenu un gladiateur exceptionnel parce qu'il croit en la vie. Batiatus pense aussi à Varinia, cette Germaine dont il fit don à son gladiateur — il fallait bien satisfaire ces hommes qui lui rapportaient des fortunes — et que celui-ci considérait comme son épouse. Que tout cela était donc risible!*

Mais nous voici ramenés quatre ans en arrière. Ce jour-là, le jeune Caius et un de ses amis viennent acheter à Batiatus deux combats de gladiateurs et paient à prix d'or le droit d'organiser deux massacres à leur gré, c'est-à-dire contrairement aux coutumes. Quatre hommes vont s'affronter et se préparent au combat : le thrace Polemus et le juif David, le thrace Spartacus et l'africain Draba. Les deux thraces sont condamnés d'avance, car ils n'ont pour arme que leur courte épée contre le trident et le filet de leurs adversaires. Effectivement, David revient vainqueur. Mais l'africain Draba se refuse à combattre et à tuer son ami Spartacus : il simule une scène de folie furieuse et se fait tuer par les gardes. Les excès de la jeunesse dorée de Rome vont avoir leurs conséquences.

La mort tragique de Draba ne passe pas inaperçue chez les gladiateurs de Capoue. Pourquoi est-il mort ainsi ? Spartacus réfléchit. On sent que les conditions d'une révolte sont, enfin réunies. Les autres n'attendent qu'un mot de lui. Il prend sa décision et, aidé des gaulois Crixus et Gannicus, organise le soulèvement. Les gardes sont tués et les gladiateurs prennent la campagne avec les femmes que Batiatus leur a données. Et cependant que Capoue n'imagine guère les développements futurs de l'affaire, Spartacus décide de faire la guerre à Rome et rêve,

en compagnie de ses camarades esclaves, de détruire tout ce que représente Rome.

La partie que nous publions (c'est la cinquième) peut être considérée comme le centre et le point culminant du livre. Tous les personnages principaux y sont présents, soit en personne, soit par évocation. Rome et Spartacus s'y livrent bataille. Les contradictions des invités de la Villa Salaria s'y dévoilent ou s'y affrontent cependant que se nouent des drames personnels et que Spartacus, atteignant au comble de sa puissance, approche de sa ruine...

1

LENTELUS GRACCHUS aimait à dire que son habileté à marcher sur la corde raide augmentait avec son poids et le fait qu'il eut passé trente-sept de ses cinquante-six années à s'occuper avec succès de la politique romaine semblait lui donner raison. Selon lui, la politique exigeait trois talents permanents et aucune vertu. Il prétendait que la vertu avait, plus que toute autre cause, perdu beaucoup d'hommes politiques et, quant aux talents, le premier était l'habileté à épouser le camp vainqueur; faute de quoi, le second était l'habileté à quitter le camp vaincu et le troisième celui de ne jamais se faire d'ennemi.

Tel était l'idéal, mais, les hommes et l'idéal étant ce qu'ils sont, nul n'était censé y atteindre tout à fait. Cependant, pour sa part, il ne s'en était pas mal tiré. Bien que fils d'un petit savetier industrieux, à dix-neuf ans, il achetait et vendait des votes; à vingt-cinq, il achetait et vendait des emplois et vous faisait, à l'occasion, supprimer un homme; à vingt-huit, il dirigeait un groupe politique puissant et était devenu le chef de la célèbre Garde Celienne à l'âge de trente ans. Cinq ans plus tard, il était préteur et entrait au Sénat à quarante ans. Il connaissait à Rome dix mille personnes par leur nom et vingt mille de vue. Il incluait ses pires ennemis sur la liste de ses faveurs et, quoique ne commettant jamais l'erreur de croire à l'honnêteté de ses alliés,

il ne tombait pas dans celle, plus grave, de miser à l'avance sur la malhonnêteté d'aucun d'entre eux.

Son poids et son aspect convenait à sa position. Il n'avait jamais fait confiance aux femmes et avait remarqué qu'aucune n'avait été de grand secours à ses collègues. Son vice était les plaisirs de la table et les couches de graisse acquises au cours de ses années de succès avaient non seulement fait de lui un homme imposant, mais aussi l'un des rares romains qu'on ne vit jamais en public autrement qu'enroulé dans les plis de sa toge. En tunique, Lentelus Gracchus ne faisait guère honneur à l'homme alors que, dans sa toge, il était un symbole du poids et des vertus romaines. Ses cent vingt kilogs étaient dominés par une tête chauve au double menton, sa voix était profonde et rauque, son sourire séduisant, il avait de petits yeux bleus emplis de gaieté et la peau aussi rose que celle d'un poupon.

Gracchus était moins cynique que bien informé. Le secret du pouvoir, à Rome, n'en avait jamais été un pour lui et il s'amusait à suivre les progrès prudents que faisait Cicéron vers ce que celui-ci aimait à considérer comme la vérité la plus importante. Quand Antonius Caius lui demanda ce qu'il pensait de Cicéron, Gracchus répondit abruptement :

— C'est une jeune ganache.

Gracchus était au mieux avec Antonius Caius, comme avec beaucoup de patriciens. L'aristocratie était le seul autel auquel il sacrifiat. Il aimait les aristocrates, il les enviait et il les méprisait aussi, d'une certaine manière, car il les trouvait tous assez stupides et il s'étonna toujours qu'ils tirassent si peu d'avantages de leur naissance et de leur condition. Cependant, il cultivait ses relations avec eux et éprouvait un sentiment d'orgueil et de plaisir à être invité dans des propriétés aussi magnifiques que la Villa Salaria. Il ne se donnait pas, pour autant, des airs et ne cherchait nullement à se faire passer pour un aristocrate. Il ne parlait pas leur aimable langue édulcorée, mais bien le libre parler de la plèbe et ne cherchait pas à acheter une propriété comme eux, bien qu'il put s'en offrir une.

Quant à eux, ils appréciaient son esprit pratique, ses ressources en informations utiles et son assurance tranquille. Antonius Caius l'appréciait parce que Gracchus ne tenait absolument aucun compte de considérations morales, aussi parlait-il souvent de lui comme du seul homme vraiment honnête qu'il eut connu.

Ce soir-là, Gracchus ne manqua rien de ce qui se passait. Il pesait et évaluait, mais se gardait de juger. Il n'avait que mépris pour Caius. Le grand et riche général Crassus l'amusait et, quant à Cicéron :

— Il a tout sauf de la grandeur, déclara-t-il à son hôte. Je crois qu'il tuerait sa mère si cela faisait progresser les affaires de Cicéron.

— Mais les affaires de Cicéron ne sont pas importantes à ce point.

— Exactement. Aussi, échouera-t-il pratiquement à tout. Personne ne le craindra puisque personne ne l'admire.

C'était là une remarque pertinente à faire à Caius, personne digne d'admiration.

Gracchus était tout disposé à admettre que le sol sur lequel il se tenait devenait glissant. Son univers se désintégrait, mais le processus de désintégration étant extrêmement lent et lui-même étant loin d'être immortel, il n'avait aucun intérêt à se leurrer. Il pouvait suivre ce qui se passait sans prendre parti, puisqu'il n'y en avait aucune nécessité, étant donné ses perspectives.

Ce soir-là, il demeura debout longtemps après que toute la maisonnée fût couchée. Il dormait peu et mal, aussi alla-t-il faire un tour dans le jardin, au clair de lune. Lui eut-on posé la question, il eut été capable de dire assez exactement comment les couples s'étaient répartis pour la nuit, mais sans curiosité malsaine et sans en éprouver de ressentiment. Telle était Rome. Seul un sot pouvait la voir d'un œil différent.

Il se promenait quand il vit Julia, assise sur un banc de pierre, l'air d'une pleureuse dans la nuit, abattue et terrifiée par sa solitude. Il alla vers elle.

— Nous voici seuls dans la nuit, lui dit-il. C'est une belle nuit, n'est-ce pas, Julia?

— Si vous la croyez belle.

— Et vous ne la trouvez pas belle, Julia? Il arrangea les plis de sa toge. Me permettriez-vous de m'asseoir un instant à côté de vous?

— Je vous en prie.

Il resta un moment silencieux, à demi-sensible à la beauté du parc éclairé par la lune, de la grande maison blanche qui s'élevait d'un lit de verdure et de fleurs, de la terrasse, des fontaines, du pâle éclat des statues éparses, des tonnelles avec

leurs magnifiques bancs de marbre rose ou noir. Que de beauté Rome avait amassée !

— Tout ceci devrait nous rendre heureux, Julia, finit-il par dire.

— Oui, devrait, en effet.

Il était l'ami et l'hôte de son mari.

— C'est un honneur que d'être Romain, remarqua-t-il.

— Vous ne dites jamais ces platitudes que lorsque vous êtes avec moi, répondit tranquillement Julia.

— Vraiment ?

— Vraiment, je crois. Dites-moi, avez-vous jamais su ce qu'était devenue Varinia ?

— Varinia !

— Vous ne vous avancez jamais sans avoir examiné la chose par cinq fois, n'est-ce pas ? Je ne cherche pas à vous jouer, mon cher.

Elle posa sa main sur son énorme patte.

— Ce ne sera pas possible, reprit-elle. Varinia était la femme de Spartacus.

— Oui, j'en ai entendu parler. Vous êtes tous obsédés par ce Spartacus. On n'a guère parlé d'autre chose, ce soir.

— Il a épargné la Villa Salaria. Je ne sais s'il faut en être reconnaissant ou non. Je suppose que ce sont les gibets qui nous frappent. Je n'ai pas encore été sur la route. Est-ce que c'est épouvantable ?

— Epouvantable? Je ne crois pas avoir beaucoup pensé à cela. Ils sont là et c'est tout. La vie est peu de chose et les esclaves n'ont guère de valeur, ces temps-ci. Pourquoi cette question au sujet de Varinia ?

— Je me suis demandé qui j'enviais. Je crois que je l'envie.

— Vraiment, Julia ! Une petite esclave Barbare. Dois-je en faire acheter une douzaine de semblables au marché, dès demain, et vous les envoyer ?

— Vous ne parlez jamais sérieusement de rien, n'est-ce pas, Gracchus ?

— Il y a peu de choses qui commandent le sérieux. Pourquoi l'enviez-vous ?

— Parce que je me déteste.

— C'est trop complexe pour moi, fit sourdement Gracchus. L'imaginez-vous sale, se mettant les doigts dans le nez, graillon-

nant, crachant, les ongles cassés et crasseux, le visage couvert de dartres ? Telle est votre princesse des esclaves ! L'enviez-vous toujours ?

— Etait-elle ainsi ?

— Qui sait ! s'exclama Gracchus en riant. Julia, la politique est mensonge. L'histoire est le récit d'un mensonge. Si, demain, vous allez sur la route et regardez les gibets, vous verrez la seule vérité que représente Spartacus : la mort. Rien d'autre. Tout le reste est de l'imagination pure. Je le sais.

— Je regarde mes esclaves et...

— Vous ne voyez pas Spartacus ? Evidemment. Cessez de vous ronger, Julia. Je suis plus âgé que vous. J'ose vous donner un conseil, oui, au risque de me mêler de ce qui ne me regarde pas. Prenez un beau garçon parmi vos esclaves...

— Cela suffit, Gracchus.

— ...Et peut-être sera-ce Spartacus, après tout.

Elle pleurait, maintenant. Gracchus avait rarement vu des femmes de son monde pleurer et se sentit, tout à coup, embarrassé et stupide. Il lui demanda si c'était à cause de lui. Rien de ce qu'il avait dit n'était particulièrement insultant pourtant. Etait-ce, malgré tout de sa faute ?

— Non, Gracchus. Vous êtes l'un de mes rares amis. Ne m'en veuillez pas de me conduire comme une sotte.

Elle essuya ses larmes, s'excusa et s'en alla.

— Je suis fatiguée, dit-elle. Je vous en prie, ne rentrez pas en même temps que moi.

2

Gracchus avait, tout comme Cicéron, le sens de l'histoire, mais ce qui les différenciait était que Gracchus ne s'exagérait jamais son rôle ni sa place et voyait, par conséquent, beaucoup de choses plus clairement que Cicéron. Il était seul, maintenant, assis dans la nuit chaude et tendre et réfléchissait à l'étrange cas de cette patricienne romaine enviant une esclave Barbare. Il se demanda, tout d'abord, si Julia avait dit la vérité. Il décida que oui. Puis, cherchant pour quelle raison la pitoyable tragédie personnelle de Julia était liée à Varinia, il en arriva à se demander

si la signification de leur vie, à tous, n'était pas liée aux gibets bordant la Voie Appia. Gracchus n'avait pas le souci de la moralité. Il connaissait son peuple et ne prenait pas au sérieux la légende de la matrone et de la famille romaines. Mais il se sentait incompréhensiblement troublé par ce que Julia lui avait dit et le problème le poursuivit.

La réponse lui vint dans un éclair de conscience qui le laissa pantelant, rempli de peur de la mort, de l'ombre horrible et totale et de la non-existence que la mort apporte. Cette réponse lui enleva une grande part de l'assurance cynique qui le soutenait et il se vit tel qu'il était : un gros homme pansu, solitaire sur son banc, dont le sort personnel se trouvait soudain lié à l'énorme mouvement du cours de l'histoire.

Il voyait les choses clairement : toute une société s'était bâtie sur l'esclavage et le symbole musical de cette société était le chant du fouet. Qu'est-ce que cela signifiait pour ceux qui tenaient le fouet en mains ? Qu'est-ce que Julia avait voulu dire ?

Il ne s'était jamais marié. Une parcelle de la compréhension qui venait de l'illuminer l'avait empêché de prendre femme, aussi en achetait-il et les concubines de sa maison étaient-elles là quand il avait besoin d'elles. Mais Antonius Caius, lui aussi, avait des concubines et il en était de même de tout homme de qualité. On possédait des femmes comme on possédait des chiens et des chevaux, état de choses que connaissaient et acceptaient les femmes et qu'elles compensaient avec les esclaves masculins. Ce n'était pas là simple affaire de corruption, mais un état de fait monstrueux qui avait transformé la société, et ces gens, pour une nuit réunis à la Villa Salaria, étaient obsédés par Spartacus parce que Spartacus était tout ce qu'ils n'étaient pas. Cicéron ne comprendrait peut-être jamais d'où venait la force de cet esclave mystérieux mais, lui, Gracchus, comprenait. Foyer, famille, honneur, vertus, tout ce qui était noble et beau était défendu par les esclaves et vivait en eux, non pas parce qu'ils étaient bons et nobles mais parce que leurs maîtres leur avaient abandonné tout ce qui était sacré.

De même que Spartacus avait eu la vision de ce qui eût pu être — vision venu du fond de lui-même — Gracchus eut la vision ce qui pouvait se produire et l'avenir qu'il entrevit le rendit malade de froid et de peur. Il se leva, ramassa sa toge autour de lui et se dirigea à grands pas lourds vers sa chambre et son lit.

Mais il ne put s'endormir si facilement. Les heures passèrent et il restait là, étendu, avec ses souvenirs.

Tous haïssaient Spartacus, mais la maison était hantée par lui. Nul ne le connaissait, ni ses pensées ni sa manière d'être, mais la maison et Rome étaient emplies de sa présence. On avait tort d'imaginer que, lui, Gracchus, était libre de toute haine. Au contraire et sa haine, toujours tenue cachée, n'en était que plus violente, plus amère, plus aiguë que la leur.

En proie à ses souvenirs, ceux-ci prenaient forme, couleur et réalité. Il se revoyait, assis au Sénat — et il n'y prenait jamais place sans que l'emplit l'orgueil de se compter parmi les grands, parmi les aristocrates — lorsqu'un courrier rapide, arrivé de Capoue, vint leur annoncer qu'une révolte de gladiateurs s'était produite chez Lentilus Batiatus et qu'elle se propageait. Il se souvint de la vague de peur qui parcourut le Sénat; ils commencèrent à caqueter tel un gros troupeau d'oies, parlant tous à la fois, prononçant tous des paroles folles et terrifiées simplement parce qu'une poignée de gladiateurs avait tué ses entraîneurs. Il se souvint de son dégoût d'eux. Il s'était levé, avait ramassé les pans de sa toge, les avait rejetés par-dessus son épaule en un geste caractéristique et avait tonné, en direction de ses augustes collègues :

— Pères, vous vous oubliez !

Ils arrêtèrent leur caquetage et se tournèrent vers lui.

— Pères, il s'agit du crime d'une misérable poignée d'esclaves, de bouchers ignobles. Il ne s'agit pas d'une invasion de Barbares. Et, même si cela était, il me paraît que le Sénat pourrait se comporter d'autre manière ! Il me semble que nous nous devons de conserver notre dignité

Ils étaient furieux contre lui mais il était furieux contre eux. Il mettait son point d'honneur à ne jamais perdre son sang-froid mais, cette fois, c'était chose faite et lui, une personne de basse extraction, un homme venu du commun, avait insulté et humilié la plus auguste assemblée du monde. « Que les dieux me confondent ! » se dit-il et il quitta les lieux, cependant que lui retentissaient aux oreilles leurs pieuses protestations de dignité.

Le souvenir de cette journée, de chaque instant de cette journée lui était resté. Tout d'abord, il avait eu peur. Voilà qu'il avait violé ses propres règles sacrées de conduite, qu'il avait perdu son sang-froid et s'était fait des ennemis. Il marchait dans

les rues de sa Rome bien-aimée, effrayé de ce qu'il avait fait, mais sa peur se mêlait au mépris qu'il éprouvait pour ses collègues et pour lui-même aussi, car le respect que lui inspirait le Sénat, cette vénération invétérée qu'il avait pour les imbéciles qui en occupaient les sièges l'obnubilaient.

Il restait sourd et aveugle au parfum, aux bruits et au spectacle de sa Rome bien-aimée. Gracchus était né et avait été élevé dans cette ville et les faubourgs étaient sa demeure. Ils faisaient partie de lui de même qu'il leur appartenait et les horizons lointains, les vertes vallées et les ruisseaux chantants lui inspiraient un incoercible mépris. Il avait appris à marcher, à courir, à se battre dans les rues tortueuses et les bourbiers de Rome. En son enfance, il avait escaladé les toits sans fin des quartiers pauvres, telle une chèvre. L'odeur des feux de charbon de bois, qui saturait la ville, était le parfum le plus doux qu'il connût. C'était là un secteur de sa vie où le cynisme n'avait pas de place. Marcher dans les rues étroites, avec leurs rangées de voitures et d'étals, où toutes les marchandises du monde étaient en vente, lui était toujours une nouvelle aventure. La moitié de la ville le connaissait de vue. « Salut, Gracchus ! » disait-on d'un côté puis de l'autre, sans plus et sans cérémonie et vendeurs, savetiers, mendiants, rôdeurs, livreurs, maçons et charpentiers l'aimaient car il était né dans leur milieu, s'était battu et avait atteint son rang à la force du poignet. Ils l'aimaient, car il achetait leurs votes et les payaient cher, parce qu'il ne se donnait pas de grands airs, préferait marcher que se faire porter en litière et prenait toujours le temps de saluer une vieille connaissance. Qu'il ne proposait rien pour les sortir de leur misère croissante et de leur impuissance, dans un monde où l'esclavage était sur le point de les transformer en mendiants, ne leur était pas sensible. Ils n'avaient connaissance d'aucun moyen de guérison. Quant à lui, il était sensible à leur monde sinistre, aux maisons, maintenues écartées par des poutres de bois, se rejoignant presque par le faîte au-dessus des ruelles nauséabondes, au monde des rues bruyantes et sales de la plus grande ville du monde.

Mais, en ce jour, dont il se souvenait avec une telle précision, il était resté aveugle et fermé à tout cela. Il marcha dans les rues sans répondre aux saluts, n'acheta rien aux étals et même l'odeur alléchante du lard frit et de la saucisse fumée que l'on faisait cuire sur tant d'éventaires ne l'attira pas. D'habitude, il ne résistait

pas à cette cuisine, aux gâteaux au miel, au poisson fumé, aux sardines sèches salées, aux pommes en conserve et à la laitance fumée, mais, ce jour-là il ne les vit même pas, enfoncé dans son humeur noire, et rentra chez lui directement.

Bien qu'aussi riche que Crassus, Gracchus ne s'était jamais permis d'acheter une de ces villas que l'on construisait alors dans la partie neuve de la ville, dans les jardins et les parcs le long de la rivière. Il préférait habiter le rez-de-chaussée d'une maison d'habitation de son ancien quartier et sa demeure était toujours ouverte à ceux qui désiraient le voir.

Beaucoup de familles aisées habitaient des rez-de-chaussées semblables. C'étaient les meilleurs appartements des maisons d'habitation, le prix décroissant et la misère croissant à mesure que l'on montait les étages. Il n'y avait, généralement, d'eau et d'installation sanitaire qu'aux deux étages inférieurs. L'organisation gentilice n'appartenait pas au passé depuis assez longtemps pour qu'une séparation absolue se fut établie entre riches et pauvres et nombre de marchands ou de banquiers aisés avait un véritable nid de sept étages de pauvreté au-dessus de leurs têtes.

Gracchus se rappelait donc qu'il était rentré chez lui sans dire un mot d'amitié ou faire un salut à quiconque et s'était dirigé droit vers son bureau en donnant à ses esclaves l'ordre, plutôt inhabituel, qu'on le laissât tranquille. Ses esclaves étaient toutes des femmes, il y tenait et ne voulait d'aucun homme auprès de lui; il n'en avait pas plus qu'il ne fallait, contrairement à tant de ses amis, et quatorze femmes suffisaient à tous ses besoins. Il n'y avait pas chez lui, comme chez beaucoup de célibataires, de quartier réservé aux concubines car il appelait indifféremment auprès de lui celle qui lui plaisait. Afin d'éviter toute complication chez lui, quand l'une d'elles était enceinte, il la vendait au propriétaire d'une plantation. Il pensait qu'il valait mieux que les enfants grandissent à la campagne et ne trouvait rien d'immoral ou de cruel à ce procédé.

Il n'avait pas de favorites et trouvait plaisir à dire que sa maison était mieux entretenue et plus paisible que nombre d'autres. Mais, ce soir-là, sur son lit de la Villa Salaria, le souvenir de sa maison ne lui apportait ni joie ni réconfort. Un problème moral s'était emparé de lui et sa manière de vivre lui inspirait soudain du dégoût. Il continuait à se remémorer les incidents de cette journée. Il se revoyait : un gros homme en toge, solitairement

assis dans cette pièce nue qu'il nommait son bureau et il avait dû y passer plus d'une heure avant que se produisit quelque chose, qu'on frappât à la porte.

— Qui est-ce ? demanda-t-il.

— Des hommes voudraient vous voir, répondit l'esclave.

— Je ne veux voir personne.

Il se conduisait comme un enfant !

— Ce sont des Pères du Sénat.

Ils étaient donc venus le voir, il n'était pas abandonné et rejeté de leur cercle. Comment avait-il pu imaginer qu'il put l'être ? Bien sûr, ils devaient venir le voir ! Il revivait. Il se retrouva, se leva et ouvrit la porte. Le Gracchus de toujours souriant, compétent et plein d'assurance était en action.

— Messieurs, dit-il, je vous souhaite la bienvenue.

La délégation comptait cinq membres : deux étaient *consulares* et les trois autres patriciens en renom, connus pour leur habileté manœuvrière. La délégation était venue, moins en raison de la situation que pour éviter la rupture politique que Gracchus pouvait être en train de préparer, aussi bluffa-t-elle, jouant à l'intimité et commença-t-elle par des reproches.

— Alors, Gracchus ? Es-tu resté assis toute l'année en attendant cette occasion de nous insulter ?

— Je n'ai ni assez d'esprit ni assez d'élégance pour m'excuser convenablement, dit Gracchus.

— Tu as les deux, mais il ne s'agit pas de cela.

Ils prirent des sièges et ces cinq hommes d'âge et d'honneur, drapés dans cette belle toge blanche, devenue dans le monde entier le symbole de la puissance romaine, s'installèrent en cercle autour de lui. Il fit apporter des vins et un plateau de gâteaux. Le *consularis* Caspius se fit le porte-parole du groupe. Il flatta Gracchus, intrigué, car il ne voyait pas qu'on se trouvât dans une crise importante à ce point. Il avait souvent rêvé d'être consul, mais cela ne lui aurait pas été, il n'avait ni les talents ni les relations de famille nécessaires. Il essaya de deviner leurs intentions et présuma que l'affaire était, peut-être, liée à l'Ibérie, où la révolte contre le Sénat — et Rome, par conséquent — dirigée par Sertorius, avait pris l'aspect d'une lutte pour le pouvoir entre Sertorius et Pompée. Gracchus avait son idée sur cette affaire. Il méprisait les deux rivaux et était décidé, de même, et il le savait, que les cinq personnages qui lui faisaient

face, à assister au combat et à les laisser se détruire l'un l'autre.

— Tu vois bien, dit Caspius, que cette révolte de Capoue implique des menaces considérables.

— Je ne vois rien de semblable, répondit catégoriquement Gracchus.

— Si l'on pense à tout ce que les révoltes d'esclaves nous ont coûté...

— Que savez-vous de celle-ci ? demanda Grachus, plus aimablement. De combien d'esclaves s'agit-il ? Qui sont-ils ? Où sont-ils allés ? Jusqu'à quel point votre inquiétude est-elle réelle ?

Caspius répondit aux questions, une par une.

— Nous sommes restés en communication constante. Au départ, il n'était question que de gladiateurs. Selon un premier rapport soixante d'entre eux seulement s'étaient échappés. Un second parla, plus tard, de plus de deux cents Thraces, Gaulois et Africains. Dans les rapports suivants, le nombre de révoltés augmente. Cela est, peut-être, le résultat de la panique. D'autre part, il y a eu nombre de désordres dans les *latifundia*. Il semble que les révoltés soient responsables de dégâts considérables, mais on n'a pas de détails. Quant à la direction qu'ils ont prise, on dit qu'ils vont vers le Vésuve.

— Rien de plus que des on dit, intervint Gracchus avec impatience. Les gens de Capoue sont-ils sots au point de ne pas se rendre compte de ce qui se passe dans leur propre cour ? Ils ont une garnison. Pourquoi cette garnison n'a-t-elle pas rapidement mis fin à cette histoire ?

Caspius regarda Cracchus avec calme.

— Ils n'avaient qu'une cohorte.

— Une cohorte ! Combien d'hommes vous faut-il pour réduire quelques misérables gladiateurs ?

— Tu sais aussi bien que moi ce qui a dû se passer.

— Je ne le sais pas, mais je puis le deviner. Je devine que le chef de la garnison est à la solde de tous les *lanistæ* de l'endroit. Vingt soldats par-ci, une douzaine par-là. Combien en restait-il en ville ?

— Deux cent cinquante. Mais voilà où le bât blesse. Nul besoin de parler vertu, Gracchus ! Les soldats ont été battus par les gladiateurs. Voilà ce qui est inquiétant, Gracchus ! A notre avis, les Cohortes de la Ville devraient être dépêchées sur place.

— Combien ?

— Au moins six cohortes, trois mille hommes.
— Quand ?
— Immédiatement.

Gracchus hocha la tête. Voilà, précisément, ce à quoi il s'attendait. Il réfléchit à sa réponse et il y réfléchit avec soin, faisant appel à tout ce qu'il savait de la psychologie de l'esclave.

— Ne faites pas cela.

Il était souvent en opposition avec eux, aussi se contentèrent-ils de lui demander ses raisons.

— Parce que je n'ai pas confiance dans les Cohortes de la Ville. Laissez les esclaves en paix, pour l'instant. Laissez-les pourrir un peu. N'envoyez pas les Cohortes de la Ville contre eux.

— Qui enverrons-nous ?

— Rappelez l'une des légions.

— D'Ibérie ! Et Pompée ?

— Que Pompée se débrouille ! Bon, laissons l'Ibérie tranquille. Ramenez la Troisième de la Gaule Cisalpine. Ne vous pressez pas. Ce sont des esclaves, une poignée d'esclaves. Ce ne sera rien à moins que vous n'en fassiez quelque chose.

Ils discutèrent et Gracchus revivait la discussion, les voyait, dans leur incroyable peur de la révolte des esclaves, décider d'envoyer les six cohortes de la ville. Il dormit un peu, se réveilla dès l'aurore, comme à son habitude où qu'il fut, et alla porter sur la terrasse le bol d'eau parfumée et les fruits qui composaient son déjeuner.

3

La lumière du jour délivre l'homme de ses craintes et de ses inquiétudes et lui est souvent comme un baume et une bénédiction. Souvent, mais pas toujours, car il est des êtres humains pour ne pas apprécier la lumière du jour. Le prisonnier chérit la nuit, manteau qui le réchauffe, le protège et le réconforte et la lumière du jour n'apporte point de réconfort au condamné. Le plus souvent, cependant, le jour emporte les désordres de la nuit. Les grands de ce monde reprennent chaque matin le manteau de leur grandeur, car même les grands ressemblent aux autres

hommes la nuit; certains s'y conduisent de façon méprisable et d'autres pleurent et d'autres encore tremblent de peur de la mort et d'une ombre plus profonde que celle qui les entoure. Mais, au matin, ce sont à nouveau de grands hommes.

Assis sur la terrasse, drapé dans sa toge immaculée, sa large face respirant la gaieté et la confiance, Gracchus était une illustration de ce qu'un sénateur romain devait être. On a souvent dit, alors et depuis, qu'aucune assemblée d'hommes ne fût plus remarquable, plus noble et plus sage que le Sénat de la République Romaine et, en voyant Gracchus, on pouvait incliner à le croire. Il est vrai qu'il n'était pas bien né, mais il était très riche et c'était l'une des caractéristiques de la République que d'attacher autant de prix aux qualités personnelles d'un homme qu'à ses ancêtres. Le fait que les dieux donnassent à un homme la richesse était la démonstration de ses qualités innées et il n'était que de voir combien étaient pauvres et combien peu étaient riches pour en avoir la preuve.

Gracchus fût bientôt rejoint par les autres membres de la compagnie qui honorait la Villa Salaria de sa présence. Le groupe d'hommes et de femmes, réunis là pour la nuit, était extraordinaire et chacun d'eux avait plaisir à se dire que tous étaient des personnages importants et remarquables. Cela les mettait à l'aise et ils n'en éprouvaient que plus de confiance envers Antonius Caius, qui ne commettait jamais l'erreur de mal assortir ses invités. Pourtant, et compte tenu des mœurs romaines, ils n'avaient rien de particulièrement exceptionnel. On comptait bien, parmi eux, deux des hommes les plus riches du monde, une jeune femme qui allait devenir l'une des courtisanes les plus célèbres de tous les temps, un jeune homme que toute une vie d'intrigues et de complots froidement calculés allait rendre célèbre dans l'histoire et un autre jeune homme, dont les vices allaient assurer la fortune, mais on pouvait, en tous temps, rencontrer des gens semblables à la Villa Salaria.

Ce matin-là, ils s'assemblèrent autour de Gracchus, seul à porter une toge. Assis devant son bol d'eau parfumée, pelant une pomme et laissant tomber un mot par-ci par-là, il incarnait véritablement la magistrature suprême. « Ils récupèrent vite », se disait-il, en regardant les hommes bien soignés et les femmes soigneusement peintes, leur chevelure peignée avec art et leur rouge à lèvres admirablement dessiné. Ils devisaient de choses

et d'autres et leur conversation était spirituelle et sans défauts. S'ils parlaient de sculpture, Cicéron adoptait, comme on pouvait s'y attendre, une position officielle :

— Je suis fatigué d'entendre parler de ces Grecs. Qu'ont-ils fait que les Egyptiens n'aient réussi mille ans plus tôt? Il s'agit, en tout cas, d'une dégénérescence particulière, d'un peuple inapte au développement et au commandement, ce que réflète leur sculpture. Un artiste romain représente au moins ce qui est.

— Mais ce qui est peut être ennuyeux, protesta Héléna, usant du privilège de la jeunesse, de l'intellectuelle et de la femme.

On s'attendait à ce que Gracchus niât connaître quoi que ce fut en art.

— Je sais ce que j'aime, dit-il cependant.

Gracchus avait nombre de connaissances et achetait des antiquités égyptiennes, parce qu'elles le touchaient. Crassus n'avait guère d'opinion en art; il était remarquable, d'ailleurs, qu'il n'eut guère d'opinion sur quoi que ce fût, mais c'était un bon général, ce qui arrive. La déclaration présomptueuse de Cicéron lui déplût pourtant. Il était facile de parler de dégénérés quand on n'avait pas à combattre des dégénérés de ce genre.

— Je dois avouer que j'aime la sculpture grecque, intervint Antonius Caius. Elle est bon marché et très plaisante, quand la couleur en est partie. Ce sont naturellement des pièces anciennes et sans couleur que l'on trouve mais je les aime ainsi et je trouve qu'elles font très bien dans un jardin.

— Vous auriez dû acheter les monuments de Spartacus, avant que notre ami Crassus ne les mette en pièces, dit Cicéron en souriant.

— Des monuments ? demanda Héléna.

— Il fallait les détruire, déclara Crassus avec froideur.

— Quels monuments ?

— Si je ne me trompe pas, intervint Cicéron, c'est Gracchus qui signa l'ordre de les détruire.

— Vous ne faites jamais erreur, n'est-ce pas, jeune homme? murmura Gracchus. Mais c'est exact et, se tournant vers Héléna, il ajouta : « C'étaient deux grands monuments gravés dans la pierre volcanique que Spartacus avait fait élever sur le versant est du Vésuve. Je ne les ai jamais vus, mais j'ai signé l'ordre de les détruire.

— Comment avez-vous pu ? demanda Héléna.

— Comment ne l'aurais-je fait ? Si l'ordure élève un monument à l'ordure, il faut le faire disparaître.

— A quoi ressemblaient-ils? demanda Claudia.

Gracchus hocha la tête et sourit tristement en voyant comment les fantômes des esclaves et de leur chef faisaient toujours intrusion, où que la conversation commençat.

— Je ne les ai jamais vus, ma chère, mais Crassus les vit. Demandez lui.

— Je ne vous donnerai pas une opinion artistique, déclara Crassus, mais ces monuments ressemblaient à ce qu'ils étaient censés être. Il y en avait deux. L'un, qui avait environ cinquante pieds de haut, représentait un esclave les pieds écartés et ayant brisé ses chaînes, qui pendaient à ses côtés. D'un bras, il étreignait un enfant contre sa poitrine et, de l'autre, pendant, une épée ibérique. On peut dire que c'était un colosse. Il était très bien exécuté, pour autant que j'ai pu m'en rendre compte, mais, comme je l'ai dit, je ne suis pas expert en art. Il était sculpté avec simplicité et l'homme et l'enfant bien dessinés jusqu'en des détails tels que les callosités et les blessures que des chaînes auraient faites. Je me souviens que le jeune Gaius Taneria me signala le développement des épaules et les veines saillantes des mains, semblables à celles que l'on voit chez le laboureur. Vous savez que Spartacus avait nombre de Grecs avec lui et que ceux-ci sont habiles à ce genre de travail. Ils n'eurent pas le temps de le peindre ou, peut-être n'avaient-ils pas ce qu'il faut. D'une façon générale, cela me rappela certaines sculptures que l'on voit à Athènes, celles qui n'ont plus de peinture et je pense, comme Caius, qu'elles sont plaisantes ainsi, et très bon marché aussi.

L'autre monument n'était pas aussi grand, les personnages n'ayant pas plus de vingt pieds de haut, mais également très bien faits. C'étaient trois gladiateurs, un Thrace, un Gaulois et un Africain, celui-ci au centre, un peu plus grand que les autres et tenant un trident à deux mains. Le Thrace tenait un couteau et le Gaulois une épée. On comprenait qu'ils venaient de combattre, car ils portaient de vilaines entailles aux bras et aux jambes. Derrière eux, se tenait une femme, à fière allure et l'on dit que Varinia lui servit de modèle. D'une main, elle tenait une truelle et, de l'autre, une pioche, mais je dois avouer que je n'ai pas très bien compris leur signification.

— Varinia ! s'étonna Gracchus.

— Pourquoi a-t-il fallu que vous les détruisiez ? insista Héléna.

— Pouvait-on les laisser debout ? répliqua Gracchus. Pouvait-on laisser cela en ce lieu pour que les gens passent en disant : voilà ce que des esclaves ont fait !

— Rome est assez forte pour qu'on laissât ces monuments debout et même pour qu'on les montrât, déclara Héléna.

— Bien dit, s'exclama Cicéron, mais Crassus se souvenait de ce qui s'était passé, de dix mille de ses meilleurs hommes, couchés sur le champ de bataille ensanglanté et de l'armée des esclaves s'éloignant comme un lion furieux, que l'on a dérangé et qui est à peine blessé.

— A quoi ressemblait le portrait de Varinia? demanda Gracchus, donnant à la question un tour aussi désinvolte que possible.

— Je ne m'en souviens pas très bien. On eut dit une Germaine ou une Gauloise, des cheveux longs, la robe large, les cheveux en nattes et attachés à la manière des Germaines et des Gauloises, un beau buste, de la finesse, une belle femme, comme ces Germaines que l'on voit au marché et qui ont tant de preneurs. Personne ne sait, évidemment, s'il s'agit ou non de Varinia. Comme pour tout le reste, dans cette histoire Spartacus, nous ne savons presque rien. Tout ce que je sais d'elle est ce que ce sale vieux *lanista* de Batiatus m'en a dit et c'est fort peu, sauf que la langue lui en pendait et qu'il larmoyait en se souvenant d'elle. Elle doit donc avoir été fort belle...

— Et vous l'avez détruite aussi ! s'écria Héléna.

Crassus acquiesça. On le troublait difficilement.

— Ma chère, répondit-il à Héléna, je suis un soldat et j'ai exécuté les décisions du Sénat. Vous entendrez dire que la Guerre des Esclaves a été une petite affaire et il est bien naturel que cette position soit adoptée, étant donné que Rome n'a pas avantage à dire au monde le mal que quelques esclaves nous ont donné. Mais ici, sur cette charmante terrasse et dans la maison de notre bon ami Antonius Caius, dans la compagnie où nous sommes, nous pouvons mettre la légende de côté. Personne, autant que Spartacus, n'a manqué de si peu détruire Rome. Personne ne l'a si gravement blessée. Je ne veux pas tirer profit personnel de l'affaire. Pompée est un héros et il y a peu de gloire

à vaincre des esclaves. Mais la vérité demeure et, si les gibets sont peu plaisants à voir, pensez à ce que j'ai ressenti en contemplant le sol couvert des corps des meilleurs soldats de Rome. Aussi n'ai-je pas hésité à détruire un rocher sculpté par des esclaves. J'y ai même trouvé une certaine satisfaction. Nous avons réduit ces sculptures en poussière afin qu'aucune trace n'en demeure, et nous avons, de même, détruit Spartacus et son armée. Et nous détruirons aussi, forcément, avec le temps, jusqu'au souvenir de ce qu'il fit. Je suis un homme assez simple et pas particulièrement savant, mais je sais que l'ordre des choses exige que certains gouvernent et que d'autres obéissent. Les dieux le veulent ainsi et il en sera ainsi.

C'était une des qualités de Crassus que de pouvoir évoquer des choses dramatiques sans y mettre, lui-même, la moindre passion. Son allure martiale soulignait ce qu'il disait. Il incarnait si bien le vautour de bronze de la République !

Les paupières mi-closes, Gracchus le regardait. Il regardait chacun d'entre eux : Cicéron au maigre visage de rapace, Caius le jeune fat, Héléna, Julia, silencieuse, douloureuse et quelque peu ridicule, Claudia bien peinte et satisfaite d'elle-même, Antonius Caius et Crassus et, les écoutant, il se rappela à nouveau la visite de la délégation du Sénat, le jour où il avait si brusquement quitté l'Assemblée. C'était tout au début, lorsqu'ils envoyèrent les six cohortes, un début qui serait oublié de même que la fin, comme l'avait dit Crassus, à moins que la fin fut encore à venir, sait-on jamais.

4

Au début, le Sénat avait donc décidé d'envoyer sur l'heure, à Capoue, les six Cohortes de la Ville afin de réprimer la révolte des esclaves. Telle était la décision que Gracchus avait combattue et qui fût prise, un peu pour lui inculquer quelque sens de l'humilité. Gracchus se rappelait ce souci de l'humilier avec une satisfaction assez amère.

Chacune des cohortes était composée de cinq cent soixante soldats, armés comme les légionnaires, mais mieux et à plus

grand prix. Il était agréable d'être stationné en ville. Les légions parcouraient la terre; il arrivait qu'elles ne revinssent pas mais trouvassent leur tombeau en terre étrangère et, quand elles revenaient, c'était cinq, dix ou quinze ans plus tard. Les légions marchaient tout le jour avec une ration, suaient et travaillaient, construisaient des routes, bâtissaient des villes et les faubourgs natals ne leur apparaissaient plus que dans une brume lointaine. Les Cohortes de la Ville vivaient grassement, ne manquant ni de femmes, ni de vin, ni de jeux. Les simples soldats comptaient politiquement et un filet d'argent coulait toujours dans leur paume. Nombre d'entre eux possédaient leur appartement en ville et certains entretenaient jusqu'à six esclaves femmes. On parlait d'un soldat ayant quatorze concubines dans un grand appartement de Rome et qui en tirait de gros profits, élevant ses enfants jusqu'à l'âge de six ans pour les vendre au marché ensuite. On racontait nombre d'autres histoires de ce genre.

Ils portaient des uniformes seyants. Toutes les cohortes étaient commandées par des jeunes gens de bonne famille qui avaient choisi des carrières hors de l'armée, mais les cultivaient sans beaucoup s'éloigner du théâtre, de l'arène et des bons repas. Ce genre de commandement, comme le fait que les cohortes fussent appellées à participer à des parades lors de presque toutes les cérémonies officielles, poussaient ces jeunes gens à une rivalité naturelle et c'était à qui commanderait le contingent le mieux habillé. En ville, le pantalon de cuir sale du légionnaire était remplacé par de la peau de daim fine et merveilleusement teinte. Chaque régiment avait sa couleur et l'on accordait facilement le droit de porter des plumes au casque. Les *humeralia*, qui venaient s'enrouler sur la cuirasse, étaient fréquemment recouverts d'or ou d'argent. Les armures de l'une des cohortes étaient en cuivre et chaque régiment avait sa chaussure, qui montait souvent jusqu'au genou et était ornée de minuscules clochettes d'argent. Les jambières de bronze, depuis longtemps rejetées par les légions qui ne pouvaient marcher des journées entières les jambes alourdies par du métal, étaient encore en honneur dans la moitié des régiments et, dans chaque cohorte, le dessin des boucliers était différent. Quant à la qualité des armes et des armures, elle n'avait pas de rivale dans toute la République.

Ils ne manquaient pas d'entraînement et faisaient chaque jour l'exercice. Ils s'entraînaient, généralement le matin, au *Circus*

Maximus, qui était alors un champ de courses dans la *Vallis Murcia*, et c'était un plaisir que de les voir manœuvrer au son de la musique de cent fifres. Tous les matins, les versants des collines entourant le cirque se couvraient d'enfants, joyeux et envieux, venus voir la parade militaire.

Mais les cohortes n'étaient pas des légions. Briser une foule de chômeurs désespérés et affamés ou mettre fin à une bagarre politique de rue est une chose et c'en est tout à fait une autre que d'aller se battre contre les Ibères, les Gaulois, les Germains, les Thraces, les Juifs ou les Africains. Dans le cas présent, il ne s'agissait que de la révolte d'une poignée d'esclaves et, malgré leurs défauts, les six cohortes n'en comprenaient pas moins trois mille cinq cents soldats romains. Gracchus, lui-même se disait cela. En principe, il n'aimait guère qu'elles s'éloignassent à plus d'une journée de marche de la ville, mais il y avait trente-sept cohortes en tout et Gracchus se disait que celles-ci pouvaient mener leur mission à bien. Son opposition provenait de sa méfiance de ces régiments politiques, constitués non pas de paysans mais de citadins, de parasites de Rome, corrompus et sans conscience, de rebuts et de déséspérés vivant en marge, entre la masse des esclaves sur laquelle la société était bâtie et la poignée de gouvernants. Ils étaient plus nombreux que les travailleurs de Rome et les artisans et marchands dont le nombre allait diminuant, passaient leur temps dans les rues et l'arène, vivaient de leur allocation, jouaient, pariaient aux courses, vendaient leur vote à chaque élection et étranglaient leurs enfants nouveaux-nés afin de ne pas avoir à les élever, passant des heures aux bains et habitant les petits appartements sales des étages supérieurs des maisons des faubourgs.

Les six cohortes devaient se mettre en route au lever du jour, le lendemain de la décision du Sénat. Leur commandement fut donné à un jeune sénateur, Varinius Glabrus, qui fut nommé légat et mandataire du Sénat. Rome ne manquait pas d'hommes d'âge ayant une expérience militaire, mais Rome était, depuis des années, déchirée par la lutte pour le pouvoir et le Sénat préférait ne donner de puissance militaire à personne en dehors de lui-même. Varinius Glabrus était prétentieux, plutôt stupide et politiquement sûr.

Il avait alors trente-neuf ans et, par sa mère, d'excellentes relations. Il n'était pas indûment ambitieux, aussi sa famille

et lui-même avaient-ils accueilli sa nomination comme une occasion de goire sans grands risques. En le choisissant, la majorité du Sénat renforçait sa position à l'égard de toute une partie des familles patriciennes. Les officiers, placés sous ses ordres, feraient ce qu'ils avaient à faire sur le plan militaire et, quant aux quelques décisions qu'il aurait à prendre, on lui donnait des instructions précises et explicites. Il devait mener ses hommes à Capoue au pas de campagne, c'est-à-dire trente-deux kilomètres par jour. Leur destination se trouvant sur la Voie Appienne, des voitures transporteraient l'eau et la nourriture que le légionnaire devait porter à dos. Varinius devait faire bivouaquer ses hommes sous les murs de Capoue, ne pas rester dans la ville plus d'un jour, le temps de recueillir des renseignements sur les progrès de la révolte des esclaves et d'établir ses plans pour la réprimer. Il devait, ensuite, soumettre ses plans au Sénat, sans toutefois attendre son accord pour les mettre à exécution. Il devait traiter les esclaves comme il l'entendrait, mais faire son possible pour en faire prisonniers les chefs et renvoyer ceux-ci, ainsi que tous ceux qu'il aurait capturé, à Rome où ils seraient jugés publiquement. Si la municipalité de Capoue exigeait des gibets, on l'autorisait à crucifier dix esclaves devant la ville, à condition que ce chiffre représentât moins de la moitié des prisonniers. Par ordre explicite du Sénat, tous droits de propriété sur les esclaves étaient transférés à ce dernier et Varinius ne devait faire droit à aucune réclamation, quoique des assignations en justice puissent être déposées à la Commission des Requêtes du Sénat.

Ceci se passait avant que Rome eut des renseignements sur le chef de la révolte. Le nom de Spartacus n'était pas encore connu et on ne comprenait pas clairement comment la révolte avait pu éclater chez Batiatus.

Les cohortes se rassemblèrent au lever du jour, mais le départ fut un peu retardé par une querelle entre les officiers quant à l'ordre de présence des cohortes et le soleil était haut dans le ciel quand elles se mirent en marche. La musique de leurs tambours et de leurs fifres résonna à travers la ville et, quand elles arrivèrent aux portes, une foule importante s'était assemblée pour les voir partir.

Gracchus s'en souvenait très bien. Lui-même et deux sénateurs s'étaient joints à la foule et il se rappela le beau spectacle des cohortes défilant, la musique jouant, les bannières déployées,

les étendards flottant fièrement, les plumets des casques se balançant et Varinius à la tête de la colonne dans une cuirasse de cuivre bruni, monté sur un beau cheval blanc et saluant la foule qui l'acclamait. Rien au monde de plus émouvant que des soldats bien entraînés et paradant !

5

C'est alors que le Sénat apprit le nom de Spartacus et Gracchus se souvenait de la première fois où il l'entendit prononcer. Varinius écrivait son nom, sans y attacher d'importance particulière, dans le rapport qu'il avait envoyé de Capoue au Sénat par courrier rapide. Le rapport de Varinius n'était pas un document très suggestif. Il commençait par l'habituel : « Plaise au noble Sénat ! », contant ensuite les quelques incidents de la marche le long de la Voie Appienne et les renseignements réunis à Capoue. Le fait saillant de la marche était que les trois cohortes portant des jambières de bronze avaient vite attrapé des plaies douloureuses. Varinius avait proposé de leur faire enlever leurs jambières et de les renvoyer à Rome avec une voiture. Les officiers des cohortes en question avaient considéré que c'était une insulte à l'honneur de leur régiment et que tout s'arrangerait avec un peu de graisse. Varinius leur avait cédé, à la suite de quoi plus de cent hommes inaptes devraient être laissés à Capoue. Plusieurs centaines d'autres boitaient, mais on pensait qu'ils seraient en état de participer à la campagne contre les esclaves.

(Gracchus tressaillit en entendant le mot de campagne.)

Quant à la révolte, Varinius était de toute évidence déchiré entre le désir de rapporter les faits — qui étaient minces — et l'occasion offerte à son avancement, qui commandait de les exagérer. Il citait une déclaration de Batiatus concernant les raisons de la révolte et remarquait qu'elle « semblait conduite par un nommé Spartacus, un Thrace, et un nommé Crixus, un Gaulois. Tous deux étaient des gladiateurs mais le rapport ne permettait pas de déterminer combien de gladiateurs étaient en cause. Varinius parlait en détail de trois *villæ* qui avaient été incendiées. Les esclaves de ces *villæ* étaient sans aucun

doute loyaux envers leurs maîtres, mais, menacés de mort, ils avaient dû se joindre aux rebelles. Ceux qui s'y refusaient étaient immédiatement mis à mort.

(Gracchus acquiesça. On ne pouvait présenter les choses autrement.)

Deux propriétaires de *villa* avaient essayé de s'enfuir vers Capoue, mais avaient été fait prisonniers par les gladiateurs et mis à mort et leurs esclaves contraints de se joindre à la révolte. De plus, un certain nombre de mécontents des environs s'étaient enfuis pour rejoindre les rebelles. Varinius ajoutait une longue liste d'atrocités attribuées aux esclaves et joignait à son rapport trois dépositions qu'il avait prises, énumérant d'autres atrocités.

Il déclarait enfin que, à sa connaissance, les esclaves avaient établi leur quartier général sur les pentes rocheuses sauvages du Vésuve et qu'il avait l'intention de marcher contre eux, sur le champ, afin d'exécuter la volonté du Sénat.

Le Sénat avait reçu et accepté le rapport. On y avait également proposé et voté une résolution selon laquelle quelque quatre-vingts esclaves en fuite que l'on devait envoyer dans les mines seraient crucifiés « afin que tous les esclaves des faubourgs vissent là un avertissement et la leçon de leur destin ». Ce même jour, ces malheureux furent crucifiés au Circus Maximus, entre deux courses. Ils pendirent à leurs croix, cependant que le favori Aristones, un magnifique étalon Parthe, se faisait battre par Charos, un cheval nubien, faisant perdre des sommes considérables à une grande partie des parieurs romains.

Puis, on n'entendit plus parler de Varinius et des cohortes de la Ville pendant six jours. Ce laps de temps écoulé, un court rapport vint annoncer que les cohortes avaient été défaites par les esclaves. Il ne comportait aucun fait explicatif et, pendant vingt-quatre heures, le Sénat et la ville attendirent dans un état d'extrême tension. Tout le monde parlait de la nouvelle révolte d'esclaves mais nul ne savait rien. Cependant, la ville avait peur.

6

Le Sénat tenait séance à huis clos et, au dehors, la foule s'assembla et augmenta jusqu'à ce que la place fut remplie et les rues adjacentes bloquées et tout le monde était en émoi car,

maintenant, le Sénat connaissait l'histoire des Cohortes de la Ville.

Il ne restait qu'un ou deux sièges vides. Se souvenant de cette séance, Gracchus se dit que, en de telles occasions — dans les moments de crise et de nouvelles amères — le Sénat avait grande allure. Les yeux des vieillards, si silencieux dans leurs toges, étaient graves et sans peur, les visages des jeunes durs et remplis de colère. Tous étaient profondément conscients de la dignité du Sénat de Rome et Gracchus en perdait son cynisme. Il connaissait ces hommes, par quels moyens bas et détournés ils achetaient leur siège et que la politique était un jeu malpropre. Il connaissait les hontes que chacun d'eux cachait et se sentait, cependant, plein de fierté et d'excitation à la pensée d'être des leurs.

Il n'avait pas cherché à tirer parti de sa victoire personnelle, mais comme elle n'était pas séparable de ce à quoi ils devaient faire face, ils le choisirent pour *senator inquaesitor*. Il prit leur peine à sa charge et oublia son petit triomphe. Debout devant eux, il fit face à ce soldat romain revenu de là-bas, à ce soldat élevé dans les rues de la ville, mais qui avait affaire, pour la première fois de sa vie, à l'auguste Sénat. Le soldat avait un visage maigre, des yeux noirs dont l'un se crispait spasmodiquement, il était terrifié et ne cessait de passer sa langue sur ses lèvres. En cuirasse, mais sans armes, comme il sied lorsqu'on paraît devant le Sénat, il portait au bras un bandage sanglant et paraissait très fatigué. Avant de commencer à le questionner, Gracchus fit poser du vin sur une petite table à côté du soldat. L'homme était affaibli et Gracchus ne tenait pas à ce qu'il tombât évanoui. Cela eut fait mauvais effet. L'homme tenait à la main le petit bâton d'ivoire du légat, ce bâton qui — avaient-ils coutume de dire — était plus puissant qu'une armée d'invasion, le bras, l'autorité et la puissance du Sénat.

— Tu peux me le donner, dit Gracchus.

Le soldat ne comprit pas sur l'instant. Gracchus lui prit le bâton des mains et le déposa sur l'autel en sentant sa gorge se serrer et son cœur s'attrister. Il méprisait les hommes, qui sont ce qu'ils sont, mais il ne pouvait mépriser ce petit bâton qui représentait la dignité, la puissance et la gloire de sa vie et qui avait été remis à Varinius, quelques jours auparavant.

— Ton nom, d'abord ? demanda-t-il au soldat.

— Aralus Porthus.

— Plus fort, lança un sénateur en portant une main à son oreille. Ne peut-il parler plus fort? Je n'entends pas.

— Parle plus fort, dit Gracchus. Tu es en sécurité. Tu es ici dans la salle sacrée du Sénat pour y dire la vérité au nom des dieux éternels. Parle plus fort.

Le soldat acquiesça.

— Prends du vin, dit Gracchus.

Le soldat fit le tour des visages, des rangées d'hommes en toge blanche, des sièges dans lesquels ils étaient assis tels des personnages sculptés, puis se versa un verre de vin d'une main tremblante, l'avala et se passa la langue sur les lèvres.

— Quel âge as-tu ?

— Vingt-cinq ans.

— Où es-tu né ?

— Ici, dans les faubourgs.

— As-tu un métier ?

L'homme hocha la tête.

— Réponds à chaque question. Dis oui ou non. Si tu peux répondre de façon plus détaillée, fais-le.

— Non, je n'ai pas de métier sauf celui de soldat, répondit l'homme.

— A quel régiment appartenais-tu ?

— La Troisième Cohorte.

— Et depuis combien de temps y étais-tu?

— Deux ans... et deux mois.

— Et avant cela ?

— Je vivais d'aumônes.

— Qui commandait la Troisième ?

— Silvius Caius Salvarius.

— Et ta centaine ?

— Marius Gracchus Alvio.

— Bien, Aralus Porthus. Maintenant, je désire que tu nous dises, à moi et aux honorables sénateurs assemblés ici, exactement ce qui s'est passé après que ta cohorte et les cinq autres aient quitté Capoue en direction du sud. Tu dois t'adresser à moi et parler clairement. Rien de ce que tu diras ne sera retenu contre toi et il ne peut rien t'arriver dans cette salle sacrée.

Ce ne fut, cependant, pas chose facile pour le soldat que de parler de façon cohérente et, des années plus tard, Gracchus,

assis sur la terrasse de la Villa Salaria, dans le matin printanier, se souvenait plus des images violentes et pleines des menaces évoquées par les paroles de l'homme que de ses paroles elles-mêmes. Ce n'était pas une armée satisfaite ni joyeuse qui avait quitté Capoue pour le sud, sous le commandement de Varinius Glabrus. La température était devenus très chaude pour la saison et les cohortes, peu habituées aux marches répétées, souffraient beaucoup. Bien que portant dix kilogs de moins que les légionnaires, les hommes avaient, cependant, à supporter le poids du casque, de la cuirasse, de l'épée, de la lance et du bouclier. Il leur venait des plaies là où les armes frottaient contre leur peau et ils constataient que les merveilleuses chaussures de parade, qui leur donnaient si belle allure lorsqu'ils défilaient fièrement dans le Circus Maximus, étaient beaucoup moins utiles sur les routes ou à travers champs. L'après-midi, des averses les trempèrent et, le soir venu, ils se sentirent moroses et plein d'amertume.

Gracchus se les représentait très bien, la longue colonne de soldats ayant maintenant quitté la Voie Appienne et marchant avec peine le long d'un chemin de terre boueux, les plumets mouillés des casques de cuivre pendants et même la secrète plainte de leur lassitude. C'est vers ce moment qu'ils capturèrent quatre esclaves aux champs et les tuèrent : trois hommes et une femme.

— Pourquoi les avez-vous tués ? interrompit Gracchus.

— Nous éprouvions le sentiment que tous les esclaves de la région étaient contre nous.

— S'ils avaient été contre vous, pourquoi seraient-ils descendus des collines pour regarder la colonne passer ?

— Je ne sais pas. C'est à la Seconde Cohorte que cela s'est passé. Ils ont rompu les rangs et ont voulu s'emparer de la femme, les hommes ont essayé de la protéger, aussi les tuèrent-ils à coups de lances. Cela ne prit qu'un instant. Quand j'arrivai sur place...

— Cela signifie-t-il que ton régiment rompit aussi les rangs?

— Oui, toute l'armée.

Le soldat avait raconté que la Seconde Cohorte avait violé la femme et qu'elle en était morte. Les officiers n'étaient pas intervenus. Il raconta, ensuite, comment ils avaient bivouaqué pour la nuit. Deux des cohortes n'avaient même pas dressé leurs

tentes. La nuit était chaude et les soldats s'étaient couchés dans les champs. Ici, il fut interrompu.

— Votre chef tenta-t-il de faire établir un camp fortifié ? Sais-tu cela ?

C'était l'orgueil de l'armée romaine que pas une légion ne passât une nuit quelque part sans construire un camp fortifié, entouré de palissades ou de murs de terre et de fossés, tout semblable à une petite ville ou à une forteresse.

— Je sais ce que les hommes ont raconté.

— Dis-nous le.

— Ils racontèrent que Varinius Glabrus le voulait, mais que les commandants de cohorte s'y opposèrent. Les hommes disaient que, même s'ils avaient été d'accord, nous n'avions pas d'ingénieurs avec nous et que toute l'affaire avait été mal préparée. Ils disaient... mais... Oh, s'il vous plaît, noble sénateur...

— Raconte sans peur ce qu'ils disaient.

— Eh bien, que toute l'affaire avait été préparée sans aucun sens. Mais les officiers assuraient qu'une poignée d'esclaves ne représentait aucun danger. Le crépuscule arrivait et, d'après ce que j'ai entendu dire, l'opinion des officiers était que, si Varinius Glabrus voulait un camp fortifié, pourquoi avait-on marché jusqu'à la tombée du jour ? Les hommes disaient pareil. Ç'avait été la pire marche de la journée. D'abord sur les routes pleines de poussière, où nous pouvions à peine respirer, puis sous la pluie. Cela allait bien pour les officiers, qui étaient à cheval, mais nous, nous étions à pied. L'autre point de vue était que, puisque nous avions des voitures avec nous, pour nos bagages, nous devions aller le plus loin possible...

— Où étiez-vous alors ?

— Près de la montagne.

Il valait décidément mieux faire appel aux images évoquées qu'aux paroles plates du soldat terrifié et sans imagination qui témoignait de l'affaire. Et certaines de ces images étaient si claires, dans l'esprit de Gracchus, qu'il aurait presque pu croire les avoir vues de ses propres yeux. La route de terre devenant de plus en plus étroite jusqu'à n'être plus qu'un chemin raviné. Les champs et les pâturages magnifiques des *latifundia* faisant place aux enchevêtrements de buissons et aux affleurements de rocs volcaniques solitaires. Et, au-dessus de tout cela, la majesté

menaçante du Vésuve. Les six cohortes étalées sur un kilomètre de route, les voitures à bagages cahotant dans les ornières, les hommes mécontents et fatigués et, devant eux, une imposante crête rocheuse, au pied de laquelle s'ouvrait un grand espace vert traversé d'un ruisseau, des boutons d'or, des marguerites, de l'herbe tendre et la nuit tombante.

C'est là qu'ils établirent leur camp et que Varinius céda aux officiers sur la question des fortifications. Cela aussi, Gracchus se le représentait. Les commandants de régiment avaient souligné qu'ils étaient à la tête de plus de trois mille soldats romains bien armés. Comment pouvait-on les attaquer ? Et qui les attaquerait ? Il n'y avait eu que deux cents gladiateurs, même au début de la révolte, et nombre d'entre eux avaient été tués depuis. De plus, les hommes étaient fatigués.

Certains se couchaient dans l'herbe et s'endormaient aussitôt. Quelques cohortes plantèrent leurs tentes et firent une tentative d'organisation de rues régimentaires. La plupart d'entre elles allumèrent des feux de cuisine, mais, les réserves de pain étant considérables, certaines se passèrent même de cela. Tel devait être le tableau du camp à l'ombre de la montagne.

Varinius planta sa tente au centre même du camp, ainsi que l'étendard et l'emblème sénatorial. Les gens de Capoue leur avaient préparé des paniers de friandises délicieuses. Ses officiers supérieurs et lui-même en avaient fait leur repas et, peut-être, se sentaient-ils soulagés d'avoir échappé à la tâche épuisante d'établir des fortifications. Après tout, la campagne ne serait pas terrible, on y gagnerait des honneurs, peut-être quelque gloire, et tout cela à quelques jours de marche de la capitale.

Le souvenir est joie et tristesse. Assis sous le soleil et regardant le miroir d'eau du bol qu'il tenait en main, Gracchus écoutait l'écho lointain du malheureux soldat, revenu le bâton d'ivoire de légat à la main. Les images se suivaient. Comment se sentent ceux qui vont se trouver en face de la mort mais l'ignorent encore ? Varinius Glabrus avait-il retenu le nom de Spartacus ? Même pas, sans doute.

— Je me souviens que la nuit est tombée et que toutes les étoiles étaient dans le ciel, avait dit le soldat devant les sénateurs au visage de pierre.

Beauté simple du discours d'un ignorant ! La nuit était tombée, Varinius Glabrus et ses officiers devaient être installés dans le

grand pavillon à boire du vin et à grignoter des friandises au miel. On avait dû parler pas mal, cette nuit là, et échanger de fins propos. N'y avait-il pas là tout un groupe de jeunes gens appartenant à la société la plus sophistiquée du monde ? De quoi avaient-ils donc parlé ? En ce jour, quatre ans plus tard, Gracchus tâchait de se souvenir de ce qui avait alors eu du succès. N'était-ce pas peu de temps après que l'on eut joué l'*Armorium Judicium* de Pacuvius ? Et Flavius Gallis n'avait-il pas chanté le rôle principal comme jamais il ne l'avait été ? Ou bien disait-on toujours qu'un rôle n'avait jamais été mieux joué ou chanté auparavant ? Et peut-être les jeunes gens des Cohortes de la Ville avaient-ils chanté tout en buvant : « *Men' servasse ut essent qui me perderent ?* ». Peut-être les avait-on entendu dans le camp ? La mémoire est pleine de fantaisie. La fatigue était un peu oubliée. Ceux des cohortes qui n'avaient pas dressé de tentes étaient couchés sur le dos, mâchant du pain et regardant les étoiles. Puis le sommeil était venu, un sommeil très doux s'était répandu sur quelque trois mille cinq cents soldats de Rome, partis vers le Vésuve dans l'intention d'apprendre aux esclaves qu'on ne lève pas la main sur ses maîtres...

Gracchus était *senator inquaesitor*. Il lui appartenait de poser des questions mais, entre chaque réponse, il y avait de tels silences que l'on eut pu entendre voler une mouche.

— Tu t'es endormi? demanda Gracchus.

— Je me suis endormi, répondit le seul soldat, terrifié, qui fut revenu porter témoignage.

— Et qu'est-ce qui t'a réveillé ?

Le soldat chercha ses mots. Son visage pâlit encore et Gracchus crut qu'il allait s'évanouir. Mais non et son rapport reprit, plus précis et plus clair, mais dénué d'émotion. Voici ce qu'il dit avoir vu :

— Je me suis endormi, répondit le soldat, terrifié, qui fut quelqu'un criait. Je croyais, du moins, qu'un homme criait mais quand je fus réveillé, je compris qu'une multitude de gens criait et que l'air était empli de ce cri. Je me réveillai et me redressai. Près de moi, il y avait Callius, qui n'avait qu'un nom, un orphelin, mais c'était mon premier et mon meilleur ami. Nous couchions côte à côte parce que nous nous battions côte à côte, mais, quand je me retournai sur le dos, mon poing droit pénétra

dans quelque chose de chaud et d'humide et, quand je regardai, je vis que c'était la gorge de Callius, complètement tranchée. Tout le temps, ce cri continuait. Je me relevai couvert de sang, je ne savais si c'était le mien ou non, mais, tout autour, des morts étaient étendus, couchés où ils s'étaient endormis et le camp était rempli d'esclaves, armés d'épées tranchantes qui tournoyaient, étincelaient sous la lune et c'est ainsi qu'on nous tuait, la moitié d'entre nous dormant encore. Quand un homme se mettait debout, ils le tuaient aussi. De ci de là, quelques soldats formaient un petit groupe mais le combat ne durait guère. C'est ce que j'ai vu de plus terrible de ma vie et les esclaves ne s'arrêtaient pas de tuer. Puis, je perdis la tête et me mis à hurler aussi. Je n'ai pas honte de l'avouer. Je tirai mon épée, me précipitai dans le camp, abattis un esclave et le tuai, je crois, mais quand je parvins au bord de la prairie, je me trouvai face à une ligne continue de lances qui entouraient le camp et la plus grande partie de ceux qui les tenaient étaient des femmes, non pas des femmes comme on en voit ou on en rêve, mais des apparitions terribles et sauvages, dont les cheveux flottaient au vent de la nuit et dont la bouche criait un cri de haine épouvantable. Cela faisait partie du cri qu'on entendait. Un soldat me dépassa et se précipita sur les lances, il ne pensait pas que les femmes l'éventreraient, mais elle le firent; nul n'échappait de là et, quand il venait des blessés, se traînant, elles les mettaient à mort aussi. Je me dirigeai vers la ligne, mais je reçus un coup de lance et je reculai. Je m'enfuis à l'intérieur du camp, puis je tombai dans mon sang. Mes oreilles étaient emplies de ce cri. Je ne sais combien de temps je restai couché, cela ne me sembla pas long. Je me disais : lève-toi, bats-toi et meurs, mais j'attendais. Puis les cris diminuèrent, des mains se saisirent de moi et me mirent debout, je me serais battu mais ils m'arrachèrent l'épée des mains et j'étais sans forces à cause de ma blessure. Des esclaves me tenaient, un couteau se dirigea vers ma gorge pour la trancher, je sus que tout était fini et que j'allais mourir aussi, mais quelqu'un cria : « Attendez ! » et le couteau attendit, à un pouce de ma gorge. Puis un esclave s'avança, avec un couteau thrace à la main, et dit : « Attendez, je crois que c'est le seul ». Ils attendirent et ma vie attendait aussi. Puis un esclave aux cheveux roux arriva et ils se mirent à parler. J'étais le seul, c'est pour cela qu'ils ne me tuèrent pas. Ils m'emmenèrent à

travers le camp, les cohortes étaient mortes, la plupart des soldats tués dans leur sommeil. Ils ne s'étaient même pas réveillés. Ils me menèrent au pavillon de Varinius Glabrus, mais le légat était mort, couché sur son lit. Tous les officiers étaient morts. Puis, ils pansèrent mon bras et me laissèrent là, sous la garde de quelques esclaves. Maintenant, le ciel devenait gris et l'aurore s'annonçait, mais tous les hommes des cohortes étaient morts.

Il racontait tout cela sans émotion apparente, comme décrivant un état de fait, mais son œil ne cessait d'être agité de tics et il ne regardait jamais du côté des sénateurs, assis avec leurs visages de pierre.

— Comment sais-tu qu'ils étaient tous morts ? demanda Gracchus.

— Ils me gardèrent dans le pavillon jusqu'à l'aurore. Les rideaux étaient relevés et je pouvais voir tout le bivouac. Mon regard en faisait le tour et je ne voyais que des morts. L'odeur du sang et de la mort emplissait l'air. La plupart des femmes aux lances avaient disparu quelque part, mais je ne sais où. A travers l'odeur du sang, je sentis celle de la viande grillée. Peut-être les femmes faisaient-elles cuire de la viande pour le déjeuner ! Rien que d'y penser, cela me rendit malade et je vomis. Les esclaves me poussèrent hors du pavillon jusqu'à ce que j'eus fini. Il faisait plus clair. Je vis des groupes d'esclaves déambuler à travers le camp. Ils déshabillaient les morts. Ici et là, ils étendaient nos tentes sur le sol et je voyais des taches blanches un peu partout. Ils enlevaient tout ce que portaient les morts, armure, vêtements et souliers et en faisaient des piles sur les tentes étendues. Ils lavèrent les épées et les lances dans le ruisseau. Celui-ci coulait près du pavillon et l'eau en devint couleur de rouille, à cause des armures et des armes ensanglantées qu'ils y lavaient. Puis, ils prirent nos pots de graisse et, après avoir essuyé les armes, les graissèrent. L'une des tentes était étalée à quelques pas du pavillon, il y empilèrent les épées, un millier d'épées...

— Combien d'esclaves y avait-il ? demanda Gracchus.

— Sept à huit cents, peut-être mille, je ne sais pas. Ils travaillaient par groupes de dix et très dur. Les uns attelaient nos voitures à bagages, les chargeant de ce qu'ils avaient enlevé aux morts et les emmenaient. Pendant qu'ils travaillaient, les femmes circulaient entre eux, avec des paniers de viande rôtie.

Chaque groupe s'arrêtait et mangeait à son tour. Ils mangèrent aussi nos rations de pain.

— Que firent-ils des morts ?

— Rien. Ils les laissèrent où ils étaient. Ils allaient au milieu d'eux comme s'ils n'y en avait pas eu. C'est alors que j'aperçus à une extrémité du camp, un groupe d'esclaves surveillant ce qui se passait. Ils étaient six. L'un d'eux était un noir, un Africain. C'étaient des gladiateurs.

— Comment le sais-tu ?

— Quand ils se dirigèrent vers le pavillon, je m'en rendis compte. Leurs cheveux étaient rasés et leur corps couvert de cicatrices. Il n'est pas difficile de distinguer un gladiateur. L'un d'eux avait une oreille en moins, un autre avait des cheveux roux, mais le chef du groupe était un Thrace. Il avait un nez cassé et ses yeux noirs vous regardaient sans bouger ni ciller...

On sentit chez les sénateurs se produire un changement, imperceptible, mais quand même ! Ils écoutèrent d'une manière différente, tendus, avec haine et une intensité accrue. Gracchus se souvenait, en vérité, très bien de cet instant car c'est alors que Spartacus se mit à vivre, émergea de l'inconnu pour renverser le monde. Les autres hommes avaient des racines, un passé, un commencement, une maison, un pays, mais Spartacus n'avait rien de tout cela. Il était né des lèvres d'un soldat qui avait survécu, et dont la survie avait été organisée par Spartacus dans ce but même, dans le but de l'envoyer dire au Sénat : cela s'est passé ainsi et tel est l'homme. Ce n'est ni un géant, ni un sauvage, ni un homme terrible, seulement un esclave.

Le soldat avait vu quelque chose qu'il raconta en détail.

— ...Son visage me rappela un mouton. Il portait une tunique, une large ceinture de cuivre et de hautes bottes, mais ni armure ni casque. Il avait un couteau passé dans la ceinture, mais c'était sa seule arme. Sa tunique était éclaboussée de sang. Son visage est de ceux qu'on ne peut oublier, et il m'inspira de la peur. Je n'avais pas peur des autres, seulement de lui.

Le soldat aurait pu ajouter qu'il revoyait ce visage en rêve, qu'il se réveillait la nuit en sueur en voyant ce visage plat, au nez cassé et aux yeux noirs, mais c'étaient là des détails que l'on ne donne pas au Sénat, lequel ne s'intéresse pas aux rêves.

— Comment sais-tu que c'était un Thrace ?

— Par son accent. Il parlait mal le latin et j'ai entendu

parler des Thraces. Il y avait un autre Thrace et peut-être les autres étaient-ils des Gaulois. Ils ne firent que me jeter un coup d'œil, mais je me sentis aussi mort que mes camarades. Puis, ils se dirigèrent vers le fond du pavillon. Les corps en avaient été enlevés et jetés avec ceux des soldats. Auparavant, ils avaient déshabillé Varinius Glabrus dont l'armure et les affaires avaient été empilées sur la couche. Le bâton s'y trouvait également. Les esclaves s'assemblèrent là et passèrent en revue l'armure et les affaires du commandant. Ils prirent son épée en mains et l'examinèrent. Elle avait un fourreau d'ivoire finement sculpté. Ils la regardèrent, puis la rejetèrent. Ils en vinrent au bâton de commandement. L'homme au nez cassé — il a nom Spartacus — se tourna vers moi, me le montra et me dit : « Romain, sais-tu ce que c'est ? » — « C'est le bras du noble Sénat », répondis-je, mais ils ne comprenaient pas et je dûs leur expliquer. Spartacus et le Gaulois aux cheveux roux s'assirent sur la couche, les autres restèrent debout. Spartacus se mit le menton dans les mains, les coudes sur les genoux et fixa les yeux sur moi. J'en avais froid dans le dos. Quand j'eus fini de parler, ils ne dirent mot et Spartacus continua de me fixer. La sueur me coulait le long de la peau. Je pensais qu'ils allaient me tuer. C'est alors qu'il me dit son nom. « Mon nom est Spartacus, dit-il. Souviens-toi de mon nom, Romain ». Ils me fixèrent tous de nouveau, puis il reprit : « Pourquoi, Romain, avez-vous tué les trois esclaves, hier ? Ils ne vous faisaient pas de mal. Ils étaient venus voir passer les soldats. Les femmes de Rome sont-elles si vertueuses que toute une cohorte doive violer une malheureuse esclave ? Pourquoi avez-vous fait cela, Romain ? » J'essayai de lui dire ce qui s'était passé et que c'était la Seconde Cohorte. Je lui dis que j'appartenais à la Troisième et que je n'avais rien à voir dans l'histoire. Je ne sais comment ils l'avaient apprise, car il n'y avait personne dans les environs quand les esclaves avaient été tués, mais ils savaient tout ce que nous avions fait. Ils savaient quand nous avions quitté Capoue et cela se voyait dans ses yeux noirs qui ne cillaient jamais, cela s'entendait dans sa voix. Il ne l'élevait jamais et me parlait comme à un enfant, mais cela ne me trompait pas. C'était un tueur, je le voyais dans ses yeux, dans leurs yeux à tous. Je connais des gladiateurs qui sont comme ça, qui deviennent des tueurs... Je connais des gladiateurs...

Gracchus l'interrompit. L'homme était sous l'empire de son propre discours, comme en transes, et c'est plutôt brutalement que Gracchus intervint.

— Nous ne nous intéressons pas à ce que tu sais, soldat. Nous nous intéressons à ce qui s'est passé entre toi et les esclaves.

— C'est ça qui s'est passé ! dit le soldat, puis il s'arrêta, sembla se réveiller, vit autour de lui le noble Sénat de la puissante Rome et frissonna.

— J'attendais qu'ils me disent ce qu'ils allaient faire de moi, reprit-il. Spartacus était assis, le bâton de commandement à la main, qu'il parcourait des doigts et, tout à coup, il me le lança. Je ne compris pas ce que cela signifiait ni ce qu'il attendait de moi. « Prends-le, soldat, dit-il. Prends-le, Romain ». Je le pris. « Maintenant, tu es le bras du noble Sénat », ajouta-t-il. Il ne paraissait pas en colère, il n'élevait pas la voix, il ne faisait qu'énoncer un fait, acquis selon lui. Je ne pouvais rien faire. Sans quoi, je serais mort avant de toucher au bâton sacré. Je suis Romain, je suis un citoyen...

— Tu ne seras pas puni pour cela, dit Gracchus. Continue.

— « Maintenant, tu es le bras du noble Sénat, répéta Spartacus. Le noble Sénat a le bras long, mais tout ce qui reste au bout de ce bras, maintenant, c'est toi ». Je pris donc le bâton et le tins, cependant qu'il gardait les yeux fixés sur moi, puis il me demanda : « Es-tu citoyen, Romain ? » Je lui dis que je l'étais, il approuva de la tête et sourit : « Maintenant, tu es légat, dit-il. Je vais te donner un message que tu porteras au noble Sénat. Mot pour mot, comme je te le donne. »

Le soldat s'arrêta de parler et le Sénat attendit. Gracchus attendit aussi, ne voulant pas demander ce qu'était le message d'un esclave. Il fallait, pourtant, qu'il fût dit. Spartacus avait surgi de nulle part mais il était maintenant présent au milieu du Sénat et Gracchus le voyait, comme il devait si souvent le voir ensuite, bien qu'il ne l'ait jamais vu en chair et en os.

Finalement, Gracchus dut demander au soldat de parler.

— Je ne puis.

— Le Sénat te commande de parler.

— C'étaient les paroles d'un esclave ! Que ma langue sèche dans ma bouche...

— Cela suffit, ordonna Gracchus. Dis-nous ce que cet esclave t'a dit de nous dire.

Le soldat répéta donc les paroles de Spartacus. S'en souvenant, des années plus tard, Gracchus se représentait le *praetorium*, le grand pavillon du commandant romain, à bandes jaunes et bleues vif, au centre du camp couvert de cadavres, l'esclave Spartacus assis sur la couche du légat, son état-major d'esclaves autour de lui et, devant lui, entre deux esclaves, un soldat romain blessé, terrifié, survivant unique de six cohortes, tenant le délicat emblème du pouvoir, le bâton de légat, le bras du Sénat !

« Retourne vers le Sénat, avait dit Spartacus, et donne-leur le bâton d'ivoire. Je te fais légat. Retourne t'en leur dire ce que tu as vu ici. Dis-leur qu'ils ont envoyé leurs cohortes contre nous et que nous les avons détruites. Dis-leur que nous sommes des esclaves, ce qu'ils nomment *instrumentum vocale*, l'instrument doué de la parole. Dis-leur ce que dit notre voix. Nous disons que le monde est fatigué d'eux, de votre Sénat et de votre Rome pourris. Le monde est las de la richesse et de la splendeur que vous avez tirées de notre sueur et de notre sang, las du chant du fouet. C'est la seule chanson que connaissent les nobles romains, mais nous ne voulons plus l'entendre. Au début, les hommes vivaient en paix et partageaient entre eux ce qu'ils possédaient, mais, maintenant, il y a deux espèces d'hommes : le maître et l'esclave. Cependant, nous sommes beaucoup plus nombreux que vous, beaucoup plus, et beaucoup plus forts et infiniment meilleurs. Tout ce qui est bon dans l'homme est nôtre. Nous chérissons nos femmes, nous les gardons auprès de nous et nous battons à leurs côtés. Mais vous, vous faites des vôtres des courtisanes et des nôtres des bêtes. Nous pleurons quand nos enfants nous sont arrachés, nous les cachons parmi les moutons afin de les conserver le plus longtemps possible, alors que vous élevez les vôtres comme du bétail. Vous faites élever des enfants par vos femmes pour les vendre au marché au plus fort acheteur. Vous transformez les hommes en chiens et les jetez dans l'arène afin qu'ils s'y entretuent pour votre plaisir et, pendant que vos femmes nous regardent nous entretuer, elles caressent leurs chiens et les nourrissent de friandises. Quelle sale race vous faites et comme vous avez rendu la vie horrible ! Vous avez tourné en ridicule tout ce dont les hommes rêvent, le travail de ses mains et la sueur de son front. Vos propres citoyens

vivent d'aumônes et passent leurs jours au cirque et à l'arène. Vous avez travesti la vie humaine et lui avez ôté tout ce qui lui donnait de la valeur. Vous tuez pour tuer et votre amusement est de voir couler le sang. Vous envoyez de petits enfants dans les mines et les tuez de travail en quelques mois et vous avez édifié votre grandeur en vous faisant le voleur du monde entier. Eh bien, c'est fini. Va dire au Sénat que c'est fini. C'est ainsi que parle l'instrument. Dis-lui d'envoyer des armées contre nous et que nous les détruirons comme celle-ci et que nous nous armerons des dépouilles des armées envoyées contre nous. Le monde entier entendra la voix de l'instrument, nous crierons à tous les esclaves du monde : « Levez-vous et rejetez vos chaînes! ». Nous marcherons à travers l'Italie et les Provinces et, partout, les esclaves se joindront à nous et, un jour enfin, nous viendrons assiéger votre Ville. Elle ne sera plus rien. Dis cela au Sénat et que nous le préviendrons quand nous viendrons. Ce jour-là, nous abattrons les murs de Rome, nous irons là où siège ton Sénat, nous arracherons les sénateurs de leurs beaux fauteuils, nous les sortirons de leurs robes afin qu'ils soient jugés nus, comme nous l'avons été. Nous les jugerons justement et leur ferons bonne mesure. Tout crime commis par eux sera retenu contre eux et ils en rendront compte. Dis-leur afin qu'ils s'y prennent à temps pour se préparer à l'examen. Ils porteront témoignage et nous avons bonne mémoire. Puis, quand justice aura été rendue, nous bâtirons des villes plus belles, propres, sans murailles, où l'humanité pourra vivre en paix et dans le bonheur. Voilà tout mon message pour le Sénat. Dis-lui qu'il vient d'un esclave nommé Spartacus. »

C'est ainsi que parla le soldat, à quelque chose près, et c'est ce que le Sénat entendit, sans que les visages de pierre changeassent.

Mais c'était il y a très longtemps, si longtemps. Les paroles de Spartacus n'avaient pas été reproduites et n'existaient nulle part, sauf dans la mémoire de quelques hommes. Elles avaient été expurgées même des tablettes du Sénat et c'était juste. On ne peut plus juste. Tout aussi juste que de détruire les monuments élevés par les esclaves et de les réduire en poussière. Crassus comprenait cela, bien qu'il fût quelque peu sot. Il faut être un peu sot pour être un grand général. A moins d'être Spartacus qui, lui aussi, avait été un grand général. Etait-ce, lui aussi, un

sot ? Etaient-ce là les paroles d'un sot ? Alors, comment un sot fait-il pour résister à la puissance de Rome pendant quatre années, pour écraser une armée romaine après l'autre et transformer la République en tombeau des légions ? Comment cela avait-il été possible ? On dit qu'il est mort, mais d'autres assurent qu'il est vivant. Est-ce là son image vivante qui s'avance vers Gracchus, géante et humaine, le nez cassé, les yeux noirs, les boucles serrées sur la nuque ? Les morts marchent-ils ?

7

— Regardez ce bon Gracchus, dit Antonius Caius, souriant à la vue de la lourde tête du politicien tombant en avant. Pourtant, le bol d'eau parfumée restait en équilibre entre ses mains sans qu'une goutte en tombât.

— Ne vous moquez pas de lui ! dit Julia.

— Qui pourrait rire de Gracchus ? Personne, je crois, ma chère Julia, intervint Cicéron. Je lutterai tout ma vie pour atteindre à une telle dignité.

« Sans y parvenir jamais », pensa Hélèna.

Gracchus se réveilla en clignant des yeux.

— Me suis-je endormi ? demanda-t-il en s'adressant avec délicatesse à Julia. Ma chère, je vous demande pardon. Je rêvais en plein jour.

— De choses agréables ?

— De choses passées. Je ne crois pas que la mémoire soit une bonne chose pour l'homme, mais bien plutôt un malheur et j'ai trop de souvenirs.

— Pas plus qu'un autre, proposa Crassus. Nous avons tous nos souvenirs, également déplaisants.

— Et jamais de plaisants ? s'enquit Claudia.

— Le souvenir que je garderai de vous, ma chère, grommela Gracchus, sera semblable au soleil jusqu'au jour de ma mort, permettez à un vieillard de vous faire cet aveu.

— Elle le permettrait aussi à un jeune homme, dit Antonius Caius en riant. Pendant que vous étiez assoupi, Crassus me contait...

— Ne peut-on parler que de Spartacus ? s'écria Julia. N'y a-t-il que la politique et la guerre ? Je déteste cette conversation...

— Julia ! l'interrompit Antonius Caius.

Elle s'arrêta, avala brusquement son souffle et le regarda. Il lui parla comme à un enfant difficile.

— Crassus est notre hôte. Il plait à la compagnie de l'entendre nous conter des choses qu'elle ne pourrait apprendre autrement. Je crois que cela vous plairait aussi, Julia, si vous écoutiez.

Ses lèvres se serrèrent, ses yeux rougirent et elle inclina la tête, mais Crassus se fit tout amabilité.

— Cela m'ennuie autant que vous, Julia, ma chère. Pardonnez-moi.

— Je crois que Julia tient à vous entendre, n'est-ce pas, Julia ? dit Caius. N'est-ce pas, Julia ? répéta-t-il.

— Oui, murmura-t-elle. Continuez donc, Crassus.

— Mais non, je vous assure...

— J'ai été stupide et je me suis mal conduite, dit Julia comme si elle répétait une leçon. Continuez, je vous en prie.

Gracchus intervint dans ce qui dégénérait en situation désagréable et détourna l'attention de Julia sur Crassus.

—Je suis sûr, dit-il, que je devine la thèse du général. Il était en train de vous dire que les esclaves remportaient leurs victoires parce qu'ils n'avaient aucune considération pour la vie humaine. Leurs hordes se jetaient sur nous et nous submergeaient. Ai-je deviné, Crassus ?

—Vous pourriez difficilement être moins inexact, dit Hélèna en riant.

Gracchus ne voyait pas d'inconvénient à devenir leur cible et se montra même tolérant à l'égard de Cicéron quand le jeune homme prit la parole :

— J'ai toujours eu en tête, Gracchus, que quelqu'un dont les conceptions sont aussi affirmées que les vôtres doit avoir besoin d'y croire.

— En partie, admit Gracchus. Rome est grande parce que Rome existe. Spartacus est méprisable parce qu'il n'est rien de plus que ces gibets. Tels sont les facteurs que nous devons prendre en considération. Serez-vous d'accord, Crassus ?

Le général acquiesça.

— Et cependant, intervint Cicéron, Spartacus gagna cinq grandes batailles. Je ne parle pas de celles où il repoussa les légions, ni de celles où il les mit en fuite. Je me réfère aux cinq fois où il détruisit les Armées Consulaires, les supprima de la face de la terre et s'empara de leurs armes. Crassus avançait que Spartacus était moins un brillant tacticien qu'un chef heureux — ou malheureux, selon le point de vue — d'un groupe d'hommes particulier. Ils étaient imbattables parce qu'ils ne pouvaient s'offrir le luxe d'une défaite. Est-ce là ce que vous avanciez, Crassus ?

— Jusqu'à un certain point, admit le général, souriant à Julia. Permettez-moi de prendre un exemple qui vous plaira davantage, Julia. Un peu de guerre, un peu de politique et un peu de Varinia. C'était la femme de Spartacus.

—Je sais, répondit Julia avec douceur.

Elle tourna vers Gracchus un regard de gratitude et de soulagement. « Je sais, je sais, ma chère Julia, se dit Gracchus. Nous sommes tous deux un peu pathétiques et un peu ridicules. La seule différence entre nous est que je suis un homme et vous une femme. Vous ne pourriez devenir pompeuse, mais nous sommes semblables, pour l'essentiel, avec le même vide tragique dans nos vies. Nous sommes toux deux amoureux de fantômes, parce que nous n'avons jamais appris à aimer des êtres humains ou à être aimés d'eux ».

— J'ai toujours pensé, déclara Claudia de manière tout à fait inattendue, que quelqu'un l'avait inventée.

— Pourquoi cela, ma chère ?

— Il n'y a pas de telles femmes, répondit Claudia avec aplomb.

— Non ? Eh bien, peut-être pas. Il est difficile de dire ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Il m'est arrivé de lire le récit d'une action à laquelle j'avais participé et cela avait très peu de rapport avec la réalité. C'est ainsi. Je ne me porte pas garant de la vérité de ceci, mais j'ai toute raison d'y croire. En vérité, oui, j'y crois.

Sa voix avait un accent étrange et Hélèna, le regardant brusquement, réalisa soudain combien il était beau. Il était assis sur la terrasse, sous le soleil matinal, et son fin visage semblait plongé dans le passé légendaire de la jeune république. Mais, pour une raison ou pour une autre, la pensée n'était pas agréable et elle jeta un coup d'œil du côté de son frère. Caius avait les

yeux fixés sur le général. Crassus commandait l'attention. Sa voix basse et sincère les avait pris et les tenait. Cicéron lui-même le regardait avec une sorte de respect et Gracchus remarqua de nouveau cette particularité de Crassus qu'il pouvait évoquer la passion sans être le moins du monde passionné.

— Un mot de généralités en forme de préface, commença Crassus. Comme vous le savez, lorsque je pris le commandement, la guerre se déroulait depuis plusieurs années. Il est toujours délicat d'intervenir dans une cause perdue et, quand la guerre est contre des esclaves, la gloire de la victoire est petite et la honte de la défaite indicible. Cicéron dit juste. Cinq armées avaient été détruites par Spartacus, complètement détruites.

Il fit un signe de tête en direction de Gracchus.

—Vos conceptions sont tentantes, mais admettez que j'aie dû examiner la situation telle qu'elle se présentait...

— Bien entendu.

— Je découvris qu'il n'y avait pas de hordes d'esclaves. Et, si toute la vérité doit être dite, il n'y eût jamais d'occasion où nous ne fûmes pas plus nombreux qu'eux. Cela était vrai au commencement et cela était vrai à la fin. Si Spartacus avait jamais eu, sous son commandement, les trois cent mille hommes qu'il est censé avoir conduits, nous ne serions pas, aujourd'hui, assis dans le jardin de la plus jolie maison de la campagne romaine. Spartacus aurait pris Rome et le monde. D'autres peuvent en douter, mais j'ai combattu Spartacus assez souvent pour ne pas le faire. Je sais. La vérité est que la masse des esclaves de Rome ne se joignit jamais à Spartacus. Croyez-vous, s'ils avaient été faits du même métal, que nous serions encore assis dans cette *villa*, où les esclaves sont cent fois plus nombreux que nous? Beaucoup se joignirent, évidemment, à lui mais il n'eut jamais plus de quarante-cinq mille combattants et, cela, au plus fort de sa puissance. Il n'eut jamais de cavalerie, comme Hannibal et, cependant, il mena Rome plus près de sa perte qu'Hannibal ne le fit, une Rome si puissante qu'elle eut écrasé Hannibal en une seule campagne. Non, seuls les meilleurs, les plus déterminés, les plus désespérés se joignirent à Spartacus.

C'est ce que j'eus à découvrir par moi-même. J'eus honte de Rome quand je constatai l'état de panique et d'illusion créé par ces esclaves. Je voulais la vérité, je voulais savoir de façon

précise qui je combattais, quel genre d'homme, quel genre d'armée. Je voulais savoir pourquoi les meilleures troupes du monde, qui avaient combattu partout et écrasé les Germains, les Ibères et les Juifs, jetaient leurs boucliers et s'enfuyaient à la vue de ces esclaves. Mon camp était alors établi en Gaule Cisalpine, un camp que Spartacus réfléchirait à deux fois avant d'attaquer, et je me penchai sur l'affaire. J'ai peu de qualités, mais l'une d'elles est d'être méticuleux; j'interrogeai des centaines de personnes et lus des milliers de documents. Parmi ceux-là, Batiatus, le *lanista* et des quantités de soldats et d'officiers qui s'étaient battus contre Spartacus .Voici l'histoire que me conta l'un d'eux et à laquelle je crois.

— Si l'histoire est aussi longue que l'introduction, remarqua Antonius Caius, nous déjeunerons ici.

Des esclaves apportaient déjà des melons d'Egypte, du raisin et un vin léger. Il faisait doux et délicieux sur la terrasse et même ceux qui envisageaient de continuer, ce jour-là, leur voyage n'étaient pas pressés de se mettre en route.

— Plus longue, mais les désirs de l'homme riche...

— Continuez, dit Gracchus assez rudement.

— J'en ai l'intention. Cette histoire est pour Julia. Avec votre permission, Julia.

Elle acquiesça. « A le regarder, on ne le soupçonnerait de rien, pensa Gracchus. Où veut-il en venir ? »

— Cela se passe lors de la seconde destruction d'une armée romaine par Spartacus. La première fois, ce furent les Cohortes de la Ville et j'imagine que notre ami Gracchus ne s'en souvient que trop bien.

Il y avait une note de malice dans la voix de Crassus.

— Après quoi, le Sénat envoya Publius contre lui. Toute une légion et une excellente, je crois. C'était la Troisième, n'est-ce pas, Gracchus ?

— C'est vous l'homme méticuleux et non moi.

— Je crois avoir raison et, si je ne me trompe, on envoya, avec la légion, de la cavalerie de la ville, environ sept mille hommes en tout. Ne croyez pas, Julia, qu'il y ait quoi que ce soit de particulièrement mystérieux dans l'art de la guerre. Il faut plus de cervelle pour faire de l'argent ou tisser une pièce de soie qu'il n'en faut pour être un bon général. La plupart de ceux

dont le métier est la guerre ne sont pas très intelligents, pour des raisons évidentes. Spartacus était très intelligent. Il avait saisi quelques lois essentielles de l'art de la guerre et compris la force comme la faiblesse des armes romaines. Ce que peu d'autres ont jamais fait. Hannibal avait compris, mais peu d'autres. Notre contemporain très estimé, Pompée, ne comprend pas, je le crains.

— Et allons-nous connaître ces secrets sublimes ? demanda Cicéron.

— Ils ne sont ni sublimes ni particulièrement secrets. Je les dis pour Julia. Il semble qu'il soit impossible à un homme de les retenir. La première loi est de ne jamais diviser ses forces à moins que ce ne soit indispensable pour survivre. La seconde est d'attaquer quand vous avez l'intention de vous battre et, sinon, d'éviter la bataille. La troisième est de choisir le moment et le lieu de la bataille et de ne jamais laisser ce choix à l'ennemi. La quatrième est d'éviter à tout prix l'encerclement et la dernière d'attaquer et de détruire l'ennemi là où il est le plus faible.

— On peut trouver ce genre d'A B C dans n'importe quel manuel militaire, mon cher Crassus, intervint Cicéron. Cela manque de profondeur, si j'ose dire, c'est vraiment trop simpliste.

— Peut-être, mais aussi simples les choses ne manquent pas de profondeur, je puis vous le garantir.

— Et, pour compléter le tableau, dit Gracchus, quelles sont les forces et les faiblesses des armes romaines ?

— Quelque chose d'également simple et Cicéron sera, à nouveau, j'en suis sûr, en désaccord avec moi.

— Je suis un écolier plein de bonne volonté aux pieds d'un grand général, dit Cicéron avec légèreté.

Crassus hocha la tête.

— Il y a deux choses pour lesquelles tous les hommes sont convaincus d'avoir du talent, sans préparation ni études : écrire un livre et conduire une armée. Et non sans bonne raison, étant donné le nombre étonnant d'imbéciles qui font les deux. Je ne parle, naturellement, que de moi, ajouta-t-il, désarmant.

— Bien dit, ponctua Hélèna.

Crassus lui fit un signe de tête. Les femmes le touchaient, mais il ne s'intéressait pas vraiment à elles, du moins Hélèna le pensait-elle.

— Quant à notre armée, continua Crassus, sa faiblesse et sa force peuvent se résumer en un même mot : la discipline. Nous possédons l'armée la plus disciplinée du monde, peut-être la seule. Une bonne légion fait manœuvrer ses hommes cinq heures par jour et sept jours par semaine. Mais la discipline est mécanique et, quand survient l'éventualité nouvelle, elle est mise à l'épreuve. De plus, notre armée est excellente dans l'attaque; c'est là qu'elle est à son avantage et ses armes sont des armes offensives, ce qui explique que la légion édifie un camp fortifié quand elle fait halte pour la nuit. Le talon d'Achille de la légion est l'attaque de nuit. La tactique essentielle de nos armes est de choisir notre terrain de combat, mais c'est un luxe que Spartacus nous permit rarement. Et Publius, quand il partit vers le sud à la tête de la Troisième Légion, viola toutes ces lois d'une extrême simplicité. C'est, d'ailleurs, compréhensible : il n'avait que mépris pour Spartacus.

Les deux filles d'Antonius Caius se joignirent alors à la compagnie sur la terrasse. Elles arrivèrent en courant, débordant de rires et d'excitation et trouvèrent, dans les bras de Julia, un refuge, d'où elles purent entendre les dernières paroles de Crassus.

— Avez-vous connu Spartacus? demanda la plus âgée. L'avez-vous vu ?

— Je ne l'ai jamais vu, sourit Crassus, mais je le respectais, ma chérie.

Gracchus pelait une pomme avec gravité, tout en observant Crassus entre ses yeux mi-clos. Il ne l'aimait pas, ce qui lui fit penser qu'il n'avait jamais rencontré un militaire pour lequel il éprouvât de la sympathie ou de l'affection. Il balança la peau de la pomme qu'il avait coupée en un seul long ruban et les petites filles applaudirent avec ravissement. Elles voulurent s'en emparer mais il tint à ce qu'elles fissent, d'abord, un vœu.

— Puis, vous enroulerez la peau autour de votre vœu. La pomme contient toute science.

— Et un ver, à l'occasion, remarqua Julia. Mais il s'agissait de Varinia, Crassus.

—Nous allons faire sa connaissance. Je ne décrivais que l'arrière-plan. Spartacus était alors encore dans la région du Vésuve. Publius, comme un imbécile qu'il était, divisa ses troupes en trois colonnes, de chacune quelque deux mille hommes et com-

mença à battre cette contrée difficile en cherchant Spartacus. En trois engagements séparés, Spartacus supprima son armée de la face de la terre. A chaque fois, ce fût la même histoire : il les surprit dans un défilé étroit où les manipules ne pouvaient se déployer et les détruisit. Toutefois, au cours de l'un de ces combats, un petit groupe de cavalerie et la plus grande partie d'une cohorte d'infanterie trouvèrent moyen de s'échapper, l'infanterie suspendue à la queue des chevaux et les chevaux courant ventre à terre. Si vous avez compris la façon de combattre de ces esclaves, vous savez qu'ils ne se laissent pas distraire par un détail de ce genre. Ils se concentrent sur ce qu'ils ont sous la main. Ce qu'ils firent. Donc, quelques huit à neuf cents cavaliers et légionnaires battirent en retraite à travers bois, se perdirent et aboutirent au camp des esclaves où se trouvaient les femmes et les enfants. Je dis camp, mais c'était plutôt un petit village. Un fossé le délimitait et il était entouré d'un mur de terre, surmonté d'une palissade. Spartacus devait avoir avec lui pas mal de déserteurs des légions, car il était bâti comme nos camps et les huttes étaient alignées en rues régulières. Le portail était ouvert et des enfants jouaient dehors, surveillés par quelques femmes. Il vous faut comprendre que nos soldats avaient été battus, avaient fui et avaient perdu le contrôle d'eux-mêmes. Je m'en voudrais de juger qui tue des esclaves, homme, femme ou enfant. Nous avons des raisons pour haïr l'ordure et ces soldats étaient emplis de haine. Ils envahirent la place et harponnèrent les enfants comme on harponne un lapin. Ils tuèrent quelques femmes aussi, mais d'autres femmes les repoussèrent, puis toutes les femmes du village se trouvèrent au portail, armées de couteaux, d'épées et de lances. Je ne sais si les soldats avaient autre chose en tête que de la haine et l'idée de la revanche. Ils auraient, sans doute, tué quelques femmes et violé d'autres. Vous vous souvenez que l'on avait très mauvaise opinion des esclaves, à l'époque. Avant Spartacus, lorsqu'un homme tuait l'une de ses esclaves femmes, il ne pouvait plus se promener la tête haute. C'était considéré comme un acte plus ou moins dégradant et, s'il était prouvé qu'il eut agi sans raison, il pouvait être frappé d'une lourde amende. Cette loi a été modifiée, il y a trois ans, n'est-ce pas, Gracchus ?

— En effet, avoua Gracchus sans plaisir. Mais continuez donc votre histoire. Vous alliez nous parler de Varinia...

— Oui ! Crassus sembla un instant avoir oublié son sujet.

Julia regardait, au loin, les pelouses. « Allez-vous en, maintenant, dit-elle à ses filles. Allez vous amuser ».

— Voulez-vous dire que ces femmes se battaient contre les soldats ? tint à savoir Claudia.

— Exactement, acquiesça Crassus. Il y eut une bataille terrible devant les portes. Les femmes se battirent contre les soldats et ceux-ci devinrent fous et oublièrent qu'ils combattaient des femmes. La bataille dura plus d'une heure, je pense. D'après ce qui m'a été dit, les femmes étaient menées par cette sauvage aux cheveux blonds que l'on suppose avoir été Varinia. Elle était partout à la fois. Ses vêtements étaient déchirés et elle se battait ainsi, la lance à la main, telle une furie...

— Je ne crois rien de tout cela, interrompit Gracchus.

— Vous n'y êtes pas forcé, acquiesça Grassus, comprenant que son histoire était un échec complet. Je ne l'ai racontée que pour Julia.

— Pourquoi pour moi ? s'enquit Julia.

— Finissez votre histoire, je vous prie, dit Hélèna qui le regardait avec intensité. Qu'elle soit vraie ou non ! Elle a bien une fin, n'est-ce pas ?

— La fin habituelle. Toutes les batailles ont la même fin : on les gagne ou on les perd. Nous perdîmes celle-là. Des esclaves revinrent et, entre eux et les femmes, une poignée de cavaliers seulement pût échapper. C'est d'eux que nous tenons le fait.

— Mais Varinia ne fût pas tuée ?

— Si c'était elle, certainement pas. On la retrouve par la suite, de temps à autre.

— Est-elle toujours vivante ? demanda Claudia.

— Vivante ! répéta Crassus. Est-ce que cela a de l'importance ?

C'est alors que Gracchus se leva, rejeta les plis de sa toge par-dessus son épaule, comme à son habitude, et s'en alla à pas pesants. Il y eut un petit silence.

— Qu'est-ce qui démange le vieux ? demanda ensuite Cicéron.

— Les dieux seuls le savent.

— Pourquoi dites-vous qu'il est sans importance que Varinia soit encore vivante ou non ? insista Hélèna.

— L'affaire appartient au passé, n'est-ce pas ! répondit Crassus avec quelque froideur. Spartacus est mort. Varinia est une esclave. Le marché de Rome en est encombré, de Varinia et de dix mille de ses semblables.

Sa voix était soudain pleine de colère.

. . . . . .

AINSI les esclaves ont été vaincus et des milliers d'entre eux crucifiés, mais le nom de Varinia et celui de Spartacus continuent de hanter nombre d'esprits romains...

Et sans doute, isolée, la description de l'annihilation des Cohortes de la Ville qu'on vient de lire peut donner l'impression que les esclaves s'y montrèrent particulièrement sanguinaires. Cela n'est pas le fait de l'auteur, mais bien davantage de l'isolement de ce chapitre. Venant à la suite de cent exemples d'inutiles cruautés romaines et en précédant d'autres encore, ce tableau n'exprime en fait que la violence de la vengeance exercée sur Rome par des esclaves qui n'espéraient conserver leur liberté qu'à ce prix.

Aussi bien le début de la sixième partie du roman conte-t-il le voyage et l'arrivée à Capoue du général Crassus qu'accompagnent Hélèna, Claudia et le jeune Caius. Le groupe arrive en un moment où s'exerce encore la cruelle justice de Rome. Les derniers survivants de la révolte ont, en effet, été contraints de participer à un gigantesque combat de gladiateurs. Plus de cent hommes se sont battus par paires, puis entre vainqueurs jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un vivant. Encore celui-là sera-t-il crucifié ! Ce vainqueur c'est David.

On le met en croix. Il s'évanouit. Une heure plus tard, il reprend conscience, le temps de voir Crassus qui le regarde en se demandant pourquoi ces hommes meurent si bien et de se souvenir des deux dernières batailles livrées contre Rome.

Après avoir décrit le retour à Rome de Cicéron et de Gracchus, qui se détestent cordialement, une huitième partie expose le dénouement du drame qui opposait secrètement Cracchus et Crassus.

Gracchus convainc son ami Flavius Marcus de rechercher Varinia et de l'acheter pour lui. Flavius ne pourra remplir sa mission, mais découvrira que la femme de Spartacus a été sauvée, ainsi que son enfant, par le général Crassus et qu'elle vit chez lui. Le grand général est amoureux d'elle, mais elle le méprise et le hait. Sachant qu'il n'obtiendrait rien d'elle non plus, Gracchus donne deux millions de sesterces à Flavius pour enlever Varinia et la conduire en Gaule. Au moins connaîtra-t-il ce sentiment qu'est la reconnaissance. Puis, il se tue. C'est ainsi que Varinia et son fils sont sauvés, recommencent une nouvelle vie et que la légende sera transmise...

Tout au long de son roman, Howard Fast a opposé deux mondes : celui de l'esclavage et celui de la liberté et montré que la société romaine avait perverti les sentiments humains et jusqu'au sens de certains mots. Aussi, dans cette dernière partie, a-t-il ainsi concrétisé, en termes humains quotidiens, le drame de ces deux hauts personnages à qui la vie semblait n'avoir rien refusé — sauf, tout à coup, l'amour, dont ni l'un ni l'autre ne peut même approcher. De même qu'ils éprouvent pour Spartacus un respect qu'ils savent n'avoir rien de commun avec celui qu'ils inspirent eux-mêmes, le sentiment qu'ils ont pour Varinia est la forme que prend leur envie de connaître de bonheur inconnu que Varinia et Spartacus se donnèrent et qui ne saurait être trouvé que dans la liberté. Leur Rome est puissante, mais elle est bâtie sur l'esclavage, elle est immorale et sanguinaire, elle est inhumaine et, pour cela, condamnée à périr alors que Varinia et Spartacus représentent, en germe, l'avenir de l'humanité. Telle est la morale que la puissance d'évocation de Fast mène le lecteur à tirer de ce Spartacus *passionnément symbolique.*

Traduit et présenté par Renaud de Jouvenel.

PARMI LES OUVRAGES PRÉSENTÉS PAR LES AMIS DU LIVRE PROGRESSISTE

RABELAIS - Œuvres

Chaque volume relié demi-cuir grenat.
Préface de Jean Fréville. Illustrations de Fougeron.

Gargantua	690 Fr.
Pantagruel	720 Fr.
Tiers Livre	720 Fr.

VOLTAIRE - Candide

Un magnifique volume illustré d'aquarelles.
Relié demi-cuir vert à coins ..... 1.200 Fr.

NERVAL - Les Filles du Feu

Un chef-d'œuvre de nos lettres.
Relié demi-cuir rouge ..... 980 Fr.

NICOLAIEVA - La Moisson

Le roman soviétique dont tout le monde parle.
Illustré de photos du film de Poudovkine.
Relié demi-cuir bleu ..... 1.100 Fr.

AMADO - Terre Violente

Un chef-d'œuvre des lettres brésiliennes.
Relié demi-cuir grenat ..... 980 Fr.

ELUARD - Poèmes pour Tous

Avec de nombreux documents et autographes.
Relié demi-cuir havane ..... 840 Fr.

COURTADE - Jimmy

Avec de saisissants dessins de Zuka.
Relié demi-cuir rouge ..... 950 Fr.

M.-L. BARRON - Roqueblanque

Avec des dessins de Boris Taslitzky et des photos du village pyrénéen.
Relié demi-cuir naturel ..... 1.200 Fr.

LECTEURS DE « LA
CONNAISSEZ-VOUS LES AM

Oui : Alors vous êtes satisfaits.

Non : Alors vous êtes impardonnables

Pourquoi ? Parce que vous n'en retirerez qu

Quels sont ces avantages ?

- Tout d'abord vous recevrez mensuellement un petit bulletin d'un format pratique, donnant une liste récapitulative et un court commentaire sur les ouvrages récemment parus et avec annonce des réimpressions.
- Vous pourrez recevoir chez vous sans difficultés et sans frais tous les livres que vous désirez.
- Après 12 livres commandés, vous avez droit à un 13e livre gratuit de votre choix.
- Notre collection reliée cuir (2 ouvrages présentés chaque mois) est incomparable par son choix, sa présentation, son prix.

Que comporte notre collection reliée cuir ?

- Les meilleurs classiques français et étrangers : Rabelais, Maupassant, Molière, Mérimée, Balzac, Hugo, London, Gorki, etc.
- Des œuvres modernes des meilleurs auteurs et de tous les pays : Aragon, Eluard, Elsa Triolet, R. Vailland, P. Gamarra, P. Courtade, Amado, Kédros, etc...
- Parmi ceux-ci, les chefs-d'œuvre de la littérature soviétique : Iline, « Les Montagnes et les Hommes »; Maïakovski, « Vers et Proses »; Ajaev, « Loin de Moscou »; Nicolaïeva, « La Moisson »...

OUVELLE CRITIQUE »
DU LIVRE PROGRESSISTE ?

us devez dès aujourd'hui donner votre adhésion.

avantages.

Nos présentations, nos illustrations

- La plupart de ces ouvrages, imprimés sur beau papier, comportent des hors textes photographiques ou des illustrations de nos amis peintres et dessinateurs; parmi eux : Fougeron, Taslitzky, Vénitien, Mireille Miailhe, etc.
- A qualité égale, les prix sont incomparables ; seule une vente directe selon la formule de plus en plus répandue des associations ou clubs de lecteurs le permet.

◆

Universellement développés, de tels clubs se multiplient depuis quelques années en France.

Un seul doit retenir votre agrément : *Les Amis du Livre Progressiste.*

L'adhésion n'entraîne *aucune obligation*, elle est gratuite, faites-la tout de suite : vous recevrez par retour du courrier notre documentation.

LES AMIS DU LIVRE PROGRESSISTE
142, Boulevard Diderot – Paris 12e
C.C.P. Paris 4629-39

Laissons parler nos adhérents !

M. S. B., SEZANNE :

« Je reçois régulièrement le bulletin mensuel des Amis du Livre Progressiste et c'est pour moi un agréable devoir de vous présenter mes compliments pour les efforts que vous multipliez en vue de faire connaître, dans de belles éditions, des œuvres profondément humaines. »

M. MARTEL, (Sarthe) :

« ...Je suis très satisfait de « La Moisson » que j'avais commandé par l'intermédiaire des « Lettres Françaises ». La reliure est sobre et solide, les photographies sont de toute beauté et elles nous donnent l'impression de faire connaissance avec les principaux personnages... »

M. M. M., (Vaucluse) :

« Je vous remercie de votre envoi, en septembre, des deux volumes de Rabelais et de l'Anthologie présentée par Aragon : « Avez-vous lu Victor Hugo? ». Ces trois livres sont magnifiques pour leur prix. Bravo et continuez. J'ai déjà abonné la Bibliothèque scolaire; j'espère pouvoir trouver d'autres lecteurs. »

M. Gr., MORLAIX :

« Permettez-moi de vous féliciter pour l'édition de tant d'ouvrages de valeur et de joindre mes vœux à ceux des lecteurs qui vous demandent de belles éditions des grands romans français et étrangers : Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoï, Gorki, Ehrenbourg et Fielding, etc... »

M. VINCENT, ROUEN :

« Au sujet de vos envois, je tiens à vous dire que j'en suis très content tant pour la présentation — « Loin de Moscou » en particulier — que pour la nouvelle méthode d'emballage et pour le choix des œuvres. »

M. et Mme L. G., GARCHES (Seine-etOise) :

« Nous avons bien reçu les œuvres de Rabelais. Nous vous félicitons pour la présentation impeccable de ces beaux livres reliés dos et coins cuir et les 6 nervures. Sans oublier les beaux dessins du grand peintre Fougeron. »

M. A. L., SAINT-VALLIER (Saône-et-Loire) :

« ...Je vais vous donner mon avis au sujet des livres édités par les A.L.P. Inconstestablement, ce sont les plus beaux... soit par le texte, soit par la présentation; donc, il faut continuer à nous éditer de ces beaux livres qui font ma joie et que je distille avec plaisir. »

Mlle BLACHER, GRENOBLE :

« Je suis très satisfaite des deux livres que j'ai reçus : « La Moisson » et « Roqueblanque ». Les reliures sont très bien et le papier de belle qualité... »

M. MOISSONNIER
L'histoire de notre peuple vue par Monsieur Duveau 148
BUI HUY DAP
Le mitchourinisme dans l'agronomie du Viet-Nam 155
ANDRE LURÇAT
Essai sur la Ville 162

chroniques

explication de textes

ANDRE WURMSER : La Méditation de fin décembre de Georges Duhamel 172

les livres

R. BERGERON : André Wurmser et la vie d'un homme 183
PIERRE JOLY : « Les Grandes lessives » et la critique 187

les arts plastiques

CHARLES LE MARCHEIX : Promesses d'un jeune peintre et Portraits français 190

le cinéma

BERNARD BLOC : Le « Joukovski » de Poudovkine 196
ARMAND MONJO : Visages du mode de vie américain 202
C. S. : Un livre utile aux ciné-clubs 207

le théâtre

FRANCIS CREMIEUX : « Christophe Colomb » au Marigny et Molière à la Comédie Française 210

la musique

YOURI KREMLEV : Grandeur de Berlioz 218

points de repère

L'Université de Berlin s'adresse à l'Université de Paris — Arts plastiques algériens — Quand Freinet se démasque — Prenez vos plumes, camarades ! (suite) 227

et un extrait du roman

SPARTACUS, par HOWARD FAST 239

NOTRE COUVERTURE

Femmes de grévistes de Bure, dessin par Jean AMBLARD

NOUS ne nous présentons pas au monde en doctrinaires avec un principe nouveau : voici la vérité, c'est ici qu'il faut tomber à genoux... Mais nous rattachons notre critique à la critique de la politique, à la prise de parti en politique, donc à des luttes réelles et l'y identifions.

KARL MARX.

QUAND nous appelons les écrivains et les artistes à prendre la place qui leur revient dans le grand combat pour l'émancipation humaine, nous avons conscience de défendre à la fois l'avenir de la culture et la liberté de l'artiste. Nous avons conscience de défendre sur ce plan, comme sur tous les autres, la cause de la France, que nous voulons arracher à la décadence économique, politique et intellectuelle, afin qu'elle rayonne d'un éclat nouveau à travers le monde.

MAURICE THOREZ.

Rédaction et Service Abonnements

64, boul. Auguste-Blanqui, PARIS (13e) — Tél. : GOB. 25-42 — C. C. P. Paris 6956-23

Administration

33, rue Saint-André-des-Arts, PARIS (6e) — Tél. : ODE. 73-24

ABONNEMENTS

	1 an	6 mois
	—	—
France :	1750 frs	900 frs
Etranger :	1900 frs	pas d'abonnement

(Pour tout changement d'adresse, envoyer la **dernière étiquette** et **30 frs en timbres**).

Vente aux Organisations
C.D.L.P., 142, bd. Diderot, PARIS (12e)

Vente aux Libraires
24, rue Racine, PARIS (6e)

REVUE MENSUELLE

200 fr